

20世纪法国文学回顾

文学与哲学的双重品格

徐真华　　黄建华　　著





上海外语教育出版社
外教社 SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

20世纪法国文学回顾

——— 文学与哲学的双重品格

20世纪已经退入历史的帷幕。这是一个骚动不安的世纪，是一个各种主义、思潮、流派竞相媲美的世纪，各树其帜、百家齐鸣的纷争局面表现在哲学、文学、美学、语言学、政治、经济和文化各个方面。这些学说和主张大都以人为本，关注的焦点是更全面、更深刻地认识人类，认识他的意识世界和潜意识世界，他的存在状况及存在的理由，他的希望和忧虑，他的命运和自尊，他的焦虑及其灵魂的拯救。在所有这些精神和智力的活动中，文学可以说构成了各个时代的典型标志，它在题材的多样化和富有表达力方面仍然而且总是忠实于自己的形象与使命。

回望过去的100年，一批伟大的文人，其中不乏杰出的思想家和哲学家，以他们独特的眼光和艺术风格给他们生活的时代打上了鲜明的烙印，成为当时文坛的领军人物。

从20世纪的法国文学中甄选伟大的创造者是一件冒险的事情，我们在本书中对法国现当代文学的解读不可能涵盖法兰西民族在精神、文化生活方面的全部内容，我们只是试图接近那些深刻地影响了20世纪法国文学并在历史的长河中留下了不朽思想的最具代表性的大师，并从我们个人的审美情趣出发，诠释那些具有架构性质的、能突出大师们各自鲜明特点的作品和学说，去展现法国现当代小说、诗歌和戏剧的精要。

2008年2月18日，在本书付梓之际，当今法国文坛最具影响力的作家之一、法兰西学院院士罗伯-格里耶离开了人世，法国文坛又送别了一位伟大的旗手……20世纪法国文学的丰碑上又多了一个光辉的名字……





20世纪法国文学回顾

文学与哲学的双重品格

徐真华　　黄建华　　著



图书在版编目(CIP)数据

文学与哲学的双重品格:20世纪法国文学回顾 / 徐真华,黄建华著.
上海:上海外语教育出版社,2008
ISBN 978-7-5446-0581-6

Ⅰ.文… Ⅱ.①徐…②黄… Ⅲ.文学史-研究-法国-20世纪
Ⅳ.I565.095

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第147936号

出版发行:上海外语教育出版社
(上海外国语大学内) 邮编:200083
电　　话:021-65425300(总机)
电子邮箱:bookinfo@sflep.com.cn
网　　址:http://www.sflep.com.cn　http://www.sflep.com
责任编辑:高云松

印　　刷:上海叶大印务发展有限公司
经　　销:新华书店上海发行所
开　　本:700×1000　1/16　印张17.5　字数260千字
版　　次:2008年4月第1版　2008年4月第1次印刷
印　　数:2 100册

书　　号:ISBN 978-7-5446-0581-6 / H·0248
定　　价:39.00元

序

20世纪法国文学一向以绚烂多姿的形态为世人瞩目，而她的内涵远远超出了其审美外观或文学特征所展示的诸多方面，尤其需要发掘的是她的大人文品性。而文学与诗思相摩相荡，与哲学相反相成之关系，就是大人文品性中云遮雾罩的一片沃土。如何让法国文学的这些隐藏的方面见诸天日？《20世纪法国文学回顾——文学与哲学的双重品格》（以下简称《回顾》）为我们做出了有益的尝试。概而言之，有以下几个方面很值得我们关注：

一是紧扣诗思与哲思的焦点探幽览胜。20世纪法国文学之诗思是和文学与生俱来的品质，这是文艺复兴以来法国文学的传统，也是启蒙运动以来文坛巨子的共声，尤其是上个世纪中叶以来后现代思潮之大端。质言之，诗思与哲理交织是法国文学的强项，但也是其不易为常人所捕捉的灵机。法国文学的诗思或为学术界论及，法国文学的哲理则往往被评论家忽略。《回顾》用力之所在，就是为了阐发这样一种法兰西的人文精华。作者对法国文学诗一般的韵律、大人文的气质和深沉的哲思有着敏锐的感觉和精到的提炼，剥茧抽丝般的论述将读者带入了饶有兴味的深层阅读领域。其熔诗思哲理于一炉的构制，使《回顾》成为这样一本填补空白的著作。

二是权衡理性与非理性的利弊而斟酌取舍。作者穿梭于文学作品所示之意识和潜意识、肉体和心灵、世俗和神圣、有限和无限的彼此两岸，游

弋于文学大师的梦想、幻觉、错乱和荒诞的想象意境，巧妙地把握住了理性与非理性互动的关键所在，像一个知识渊博的导游，带我们进入20世纪法国文学巨匠的内心世界，在他们蕴涵巨大冲击力量的“反应堆”深处感受情理是非此起彼伏的翕动，体会吐纳扬弃出文入哲的奥妙。如果说20世纪法国文学震撼甚至改变了现实的文化世界，那么《回顾》贡献出的则是一部卓有成效的计量器，它让我们在非理性的大潮中处变不惊，在理性的王国里知情有义。

三是综合学术论著与高等教材的构制。作为学术著作，《回顾》系统地探讨了文学的本质、文学批评的要义、20世纪法国人文思潮的因果、文学变革的成败等复杂问题，视野开阔，论域舒展，切中肯綮，韵味盎然。作为大学高等教材，《回顾》有文学史的线索，也有文学理论的经纬；有流派的梳理，也有个案的疏证；有小说、诗歌、戏剧等题材的专论，也有情节结构的细致剖析；有对法国近代以及当代文学的适时点评，也有对文学乃至人类命运的深切关怀。像这样将论著与教材体例巧妙融合的力作，在学术界应多加鼓励。我们经常听到关于尽快将学术成果转化为实际效益的呼吁，《回顾》应该说是一个成功的范例。

《回顾》的成就不止上述三点，在研究格局、立意命篇、运思结体等方面均有才情隽永的创制。《回顾》也有点到为止的处理和含而不露的留白，那些个思路开张的期待视野也表现出作者与读者博弈的智慧。从总体上讲，《回顾》的竣工为学术界提供了一种值得珍视的研究实绩。它是文学与哲学关系研究的新篇章，也是向20世纪法国文学高峰冲刺的积极探索。

我在《咸学的先声》、《文艺学系谱》、《古代文学根器解》等文章中，多向度地论述过文史哲融会贯通、中西学兼容并包的学术难题。在中国古代学术统绪逐渐隐退、西方现代学科急剧膨胀的文教背景下，对于学术征候群的多元化探讨不可或缺，对于学科的刨根问底寻思十分必要，这样做的目的是为了建立“根元式”的学术格局和大人文的艺文术语。换一个说

法，我们的目的是透视“根学术”经脉，解读“元学科”底蕴。

追求“根学术”旨在探究中西学术奥秘，紬绎“元学科”意于把握古今学科变数。质言之，“根学术”是指文史哲互根，“元学科”是指科教文一家。这种研究或许不利于披坚执锐的进取，然而却有助于化感通变的和合。在学科林立且壁垒森严的当今文教体制下，应提倡文史哲沟通中的化感通变和大人文隐秀间的启蔽归藏。在国际文教全球化的大趋势下，此举尤其显得重要。《回顾》的作者正是向这个方面努力。我们希望他们在这个领域做出更大的成就。

栾　栋

谨识于广州天河

绪言

20世纪已经退进了历史的帷幕。这是一个骚动不安的世纪，是一个各种主义、思潮、流派竞相媲美的世纪，各树其帜，百家齐鸣的纷争局面表现在哲学、文学、美学、语言学、政治、经济和文化各个方面。这些学说和主张大都以人为本，关注的焦点是更全面、更深刻地认识人类，认识他的意识世界和潜意识世界，他的存在状况及存在的理由，他的希望和忧虑，他的命运和自尊，他的焦虑及其灵魂的拯救。在所有这些精神和智力的活动中，文学可以说构成了各个时代的典型标志，它在题材的多样化和富有表达力方面仍然而且总是忠实于自己的形象与使命。不过，从它不仅作为解放力量的功能，而且还从它作为人类赖以生存的思想家园——语言——的角度看，它在某种程度上与昨天的文学鲜有共同之处。这是一种需要诠释和解读的文学，因为，词语的表面意义中蕴涵着更为深刻的潜在意义。多亏了艺术的嬗变，语言如今向我们解析了更多的信息，让我们解读了它以前不曾吐露的内容。

文学首先关心的是真实地表达它与人类和世界的双重关系，说出它以前没有说过的东西。现今的作家们时刻注意着时代的发展变化，通过写作来研究人类的精神世界及其所处的境遇，努力揭示现实和想象之间的联系，致力于探讨理性世界的盲区，挖掘出躲藏在其后的尚未为人类自己所知的另一面，即潜意识、梦幻、主观性和非理性的一面，以便进入并获得一个更为完整的客观世界，一个更加真实的自我世界。当代的文学作品，大都已脱离了说教的桎梏，充满了鲜明的质疑精神。它们更多的是提

出问题，而不是厘定答案，因为，文学的主要作用就是寻找，寻找接近真理的途径。它与读者进行对话的目的不再是为了随时准备着说服他们，而是为了唤醒他们的意识，帮助他们更好地了解自己的命运和更好地履行自己的使命。

而在文学批评方面，从圣-勃夫，伊波利特•泰纳，居斯塔夫•朗松，一直到让•卢塞、夏尔•莫隆和罗兰•巴特，他们不断地扩展着自己的探索范围，开辟着新的研究空间。现代文学批评不再局限于从历史的和传记的角度看问题，即从寻求创作源泉和阐明作者个人背景的层面入手进行探讨，它几乎涉及了精神活动的方方面面：心理分析、哲学思辨、美学理念、结构学说和符号理论等。尽管这些研究表面上似乎迥然不同，但它们有着一个共同的愿望，那就是深刻地揭示作品的奥秘，直面人类的生存状况，它们结出的累累硕果极大地丰富了我们对人类和世界的认识。

回望过去的一百年，一批伟大的文人，其中不乏杰出的思想家和哲学家，以他们独特的眼光和艺术风格给他们生活的时代打上了鲜明的烙印，成为当时文坛的领军人物。纪德、莫里亚克、布勒东、普鲁斯特、瓦莱里、马尔罗、萨特、加缪、圣-埃克絮佩里、柯莱特、阿拉贡、罗伯-格里耶、克洛岱尔、科克托、孟泰朗、贝克特、昆德拉等，他们在人类的想象博物馆里各领风骚。他们渴望医治他们自身乃至人类思想上及精神上的疾苦，他们采取的手段是关注社会、关注人的存在，无情地揭露当代人类和社会的异化，或者探索绝对，或者追寻永恒，或者崇尚革命和行动，或者诉诸潜意识和非理性，或者发现荒诞和自由，或者乞求艺术的救赎与超越。

从20世纪的法国文学中挑选伟大的创造者是一件冒险的事情。我们在本书中对法国现当代文学的解读不可能涵盖法兰西民族在精神、文化生活方面的全部内容。我们只是试图接近那些深刻地影响了20世纪法国文学并在历史的长河中留下了不朽思想的最具代表性的大师，并从我们个人的审美情趣出发，诠释那些具有架构性质的、能突出大师们各自鲜明特点的作品和学说，去展现法国现当代小说、诗歌和戏剧的精要。本

书的各个章节论述的或是一位作家，或是一个运动，或是一种体裁。每一章的结构大体相同，先是简单介绍作者的生平与创作，随后展开分析性质的评论。在评论部分，我们的研究受法国批评家的启发，既有对作品或学说的归纳和总结，又有对人物、思想、流派的阐释和评价。此外，还需强调指出的是，由于缺乏足够的时间距离，我们很难系统地描绘出 20 世纪后 25 年中从法国文坛脱颖而出的优秀作家。当下的法国文坛正经历着一个多元纷呈的发展时期，这有待国内从事法国文学研究的学者们随着时间的推移，逐步梳理出他们的清晰形象。

作为教育部高教司《新世纪高等教育教学改革工程》的立项课题，我们的研究得到了教育部外语专业教学指导委员会以及上海外国语大学的热心指导和支持。上海外语教育出版社为本书的出版提供了多方面的帮助，外国语言文学界的著名学者王文融教授、曹德明教授、许均教授、栾栋教授、郑立华教授为本书的写作提出过许多建设性的意见。借本书出版之际，谨向他们表示衷心感谢。我们希望本书能给喜爱法国文学的读者带来裨益。作为一家之言，我们的视野和观点或有偏颇之处，盼望从事法国语言文学教学与研究工作的同事们和热心的读者们予以批评指正。

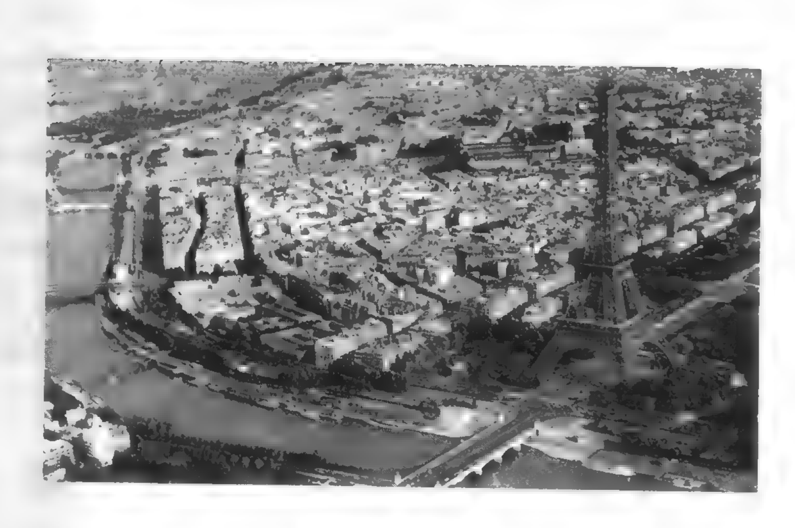
徐真华

于广州白云山

目录

第一章

什么是文学？



巴黎，法国之都，世界文学之都。在巴黎的咖啡馆里，在老宅中，在每条街巷内，我们都能找到『文学』的踪迹。

回望过去的一百年，一批伟大的文人，其中不乏杰出的思想家和哲学家，以他们独特的眼光和艺术风格给他们生活的时代打上了鲜明的烙印，成为当时文坛的领军人物。纪德、莫里亚克、布勒东、普鲁斯特、瓦莱里、马尔罗、萨特、加缪、圣-埃克絮佩里、柯莱特、阿拉贡、罗伯-格里耶、克洛岱尔、科克托、孟泰朗、贝克特、昆德拉等，他们在人类的想象博物馆里各领风骚。他们渴望医治他们自身乃至人类思想上及精神上的疾苦。他们采取的手段是关注社会、关注人的存在，无情地揭露当代人类和社会的异化，或者探索绝对，或者追寻永恒，或者崇尚革命和行动，或者诉诸潜意识和非理性，或者发现荒诞和自由，或者乞求艺术的救赎与超越。

1. 关于20世纪法国文学的几点评价

现代法国文学呈现出一派繁花似锦、争妍斗艳的万千景象。法国不仅是世界上出版新书最多的国家之一，同时在质量上也堪称一流。无论是过去，还是现在，法国都涌现出了一批举世闻名的伟大作家，他们屹立于世界文学之林，每每引领文学艺术创新之潮流。自19世纪末开始，那些权威的文学流派逐渐失去了往日的耀眼光辉，甚至销声匿迹，伴随着历史而成为过去。在古典文学时代秩序井然的"文学界"，如今变得"四分五裂"，形成纵横交错的多元格局。各种流派此起彼伏，崛起与衰落交相辉映。人们在将那些大大小小的作家进行归类时往往感到非常困难，无论是从流派的角度，还是从文体的角度来确定他们的归属，都令人煞费苦心。各种素材交叉渗透；所有传统的定义都要重新确认。文学创作活动不再是对昔日光彩夺目、各领风骚的文学巨擘的模仿。文学的嬗变，即不断地对各种以往的价值观念进行质疑和更新，这正是表现法国文学活力的最好指征。

现代文学已不再是时代生活的反映物和传声筒，它的雄心壮志是让作家自由并真实地表现自己的思想和视角。因此，新文学显示出独立创新，有时甚至是挑战好斗的风格，它企图改造整个社会，使我们生活在其中的这个世界变得更加美好。法国的作家们，从波德莱尔和福楼拜开始，积极投身变革，热衷于在文艺思想和创作领域进行各种尝试。他们就像画家、雕塑家和音乐家那样标新立异，在我们生活的世界中阐发新的思想观念并创造奇异的艺术形式，他们的影响力经久不衰。早已经岌岌可危的经院文学未能经受住两次世界大战的震撼和冲击。第一次世界大战摧毁了1914年以前建立的漂亮的新古典主义大厦；而第二次世界大战则清理了人们思想领域的废墟，让人们从混乱无序的世界状态中摆脱出来。因此，现代文学的任务和目标旨在重塑精神价值和创新艺术形式，在文艺思想和艺术创造的形式领域建立新的秩序。

区区数页稿纸不可能概括出当代作家的全部情况，所以，我们在此根据萨特的划分方法，将上一世纪那些体现文学兴衰变迁的作家们按照时间顺序分成三代来加以阐述。

第一代，“在1914年大战前就开始创作的作家”。其中有纪德、普鲁斯特、克洛岱尔和莫里亚克，他们完全属于资产阶级社会(很多时候，即使写作给他们带来不错的收入，他们也用不着以此为生)。但是资产阶级这个社会群体本身也在发生变化。这些人再也不是19世纪开创事业的资产者们：他们的儿子或孙子从今往后可以享受先辈所留下的基业和果实。即使他们谴责这个社会，他们还是试图从诗学的角度找到他们与社会之间的联系，以便“从根本上”去挽救社会。他们沉醉在这种美丽的梦幻之中，创造出一种超出历史之外的“遁世文学”，最为明显的例子大概就是《大个子莫林》中的那个《奇怪的节日》(萨特，1948：《境地》II)。

第二代，“1918年以后成人的作家”。第一次世界大战的噩梦结束之后，战争的荒谬慢慢显现，这是“降压的时期”(阿尔贝·蒂博岱语)，也是“疯狂的年代”(1919—1929)，伟大的蒙帕拿斯时代(蒙帕拿斯位于巴黎的第14街区，是文学家和艺术家聚居之地，有著名的文学咖啡馆和艺术工场，还有众多的剧院和演出厅，夜生活非常丰富)。同时美国式的生活节奏开始入侵，电影开始进入社会。根据萨特的看法，这些年代受到了消极精神的反攻，它不仅要摧毁客观性，而且还要摧毁自我和语言。它摧毁的是保尔·莫朗(1888—1976)小说中描绘的被速度平面化了的世界；它摧毁的是德利约·拉·罗歇尔(1893—1945)式的自我。纳粹的狂热使人迷失，犹如飞蛾经受不住火烛的诱惑，这也是超现实主义者式的摧毁，尽管这种破坏是通过大量的小册子和书籍去完成的。

由于大战后的欧洲更容易让人们感受到堕落而不是新生的迹象，因此，作家、艺术家们大都选择了摧毁，以摆脱精神苦闷。为了让他们的内心能够平静下来，他们再度膜拜于古老的赫拉克勒斯神话，在这个神话中，相传生命诞生于死亡。所以，20年代，这个“疯狂的年代”，又是一个在精神领域进行自我陶醉的时代，是一个以寻求愉悦和快乐为特征，以追求妇女解放和表现幻想为特征的时代：柯莱特(1873—1954)所展现出来的女主人公在肉体和精神上完全独立的个性，吉罗杜(1882—1944)所刻画

的从现实中逃离出来的年轻女孩们以及吉奥诺(1895—1970)所描绘的对自然和幸福的热爱,都反映出了当时人们的心态和精神面貌。

20年代也是小说发展的鼎盛时期。在这一时代的小说家中,如普鲁斯特、纪德和莫里亚克,他们以各自独特的方式开辟了小说创作的新领域。读者除了享受到阅读的快感外,还从他们的作品中体会到了另外一种情绪,即对社会和道德观念的忧心忡忡和不确定感,这在纪德和莫里亚克的作品中表现得尤为突出。例如,在《伪币制造者》(1926)中,纪德(1869—1951)揭露的是社会的虚假价值观念。在1927年发表的小说《黛莱丝·德克罗》中,莫里亚克(1885—1970)从全新的角度来探讨女主人公的心理活动,关注的焦点是人物备受煎熬的灵魂和潜意识。

第三代"是在1940年溃败之后或是大战爆发前不久开始写作的那一代作家"。实际上,大约就在1930年,萨特曾试图把作家发现的反映历史真实性的东西写进作品。人们不该在某个重大历史事件发生之后才去感觉它,而应该在其发生之前就把握它。经济危机及其带来的社会影响,法西斯的上台,一同宣告了"文学休闲期"的终结。作家感到自己"身在其中",他深知集体在未来的命运也将是他个人的命运。作家"猛然间又融入历史",他无可逃避地选择"历史性的文学"、"重大历史时刻的文学"、"觉悟者的文学"。人们向存在主义文学提出的根本问题之一是"人们怎样才能在历史中,并通过历史、同时又是为了历史而成为人?"(布律内尔等,1977:571—572)

2. 什么是文学?

根据皮埃尔·德·布瓦岱弗尔的说法,在所有的文学运动中,我们能分辨出三个决定性的方向,或者说文学所拥有的三种不同的观察和描写方式,它们分别侧重于人的内心活动、真实的客观世界和语言的技巧。第一种方式似乎专门表达人类的意识之声,这就是蒙田(1533—1592)、帕斯卡尔(1623—1662)、普鲁斯特(1871—1922)和萨特(1905—1980)的声音。

第二种方式歌颂那些拓荒者，他们引以为豪的是他们辛勤开垦的和经过坚苦卓绝的斗争才征服了的土地：这就是在荷马史诗中，在拉伯雷或德迪福的游记中，在魏特曼或克洛岱尔的诗歌中所展现的壮丽情景。第三种方式所感兴趣的不是对大自然的描写或者对人类心灵的揭示，而是智力产物本身。它更多地关注创造这些智力产物的方式和词语的精妙变化，仿佛语言具有一种魔力，仿佛人类还不如他所掌握的神秘奇特的语言重要。从伟大的韵律家那里承袭而来的这个传统一直延续至今，在瓦莱里(1871—1945)和科克托(1889—1963)身上表现得尤为突出(布瓦岱弗尔，1963:321)。

我们看到按照时间顺序和作品种类划分的这三代作家，这三种倾向经过演化和相互渗透，如今已融合到了一起，汇成了对人类的状况进行控诉的潮流。的确，作家们把忧虑的目光更多地投向人类和他们的生存状况。当代文学所做的一切努力就是要从文学创作的这三个角度来研究人类的命运：探讨主观世界，深入研究人类的内心活动；探索真实的客观世界；崇尚风格，即注重语言的完美和形式的创新。根据这种逻辑，一本书只有当它对人类和世界提出疑问时，或者说，只有当它能把心灵世界、现实世界和形式世界结合起来时，才具有生命力。

3. 文学，对形式的追求

文学的体裁不是单一的，还可细分为小说、散文、诗歌、戏剧等。但是不论主题如何，形式是其始终不渝的追求。如果说当今大部分作家都十分关心文学的形式，那么他们看待形式的态度却不尽相同：一些人把形式当作一种探讨生活和世界的工具，通过赋予形式丰富的想象来塑造出伟大的艺术形象；而另外一些人则把形式看成是文学或艺术作品的终极。作家或艺术家所采用的形式既决定了作品的外表，还直接决定了它的艺术特性，因此，形式与上述两方面都息息相关。一部作品的真谛就在于它是根据作家或艺术家所发现的价值观念来重新塑造世界，而不是机械地

表现世界。因为，从文学艺术的角度看，现实世界本身没有意义，也无价值，只能作为创作的原材料，它自身需要美化、转化或被改造成艺术。从这一点出发，文学创作就不该是反映短暂的现实，复制现存的事物，或以某种艺术形式机械地再现现实世界。

但是作家怎样才能再造这个区别于客观世界的独立世界呢？用既定的传统的审美标准吗？当然不行，因为风格不仅与重复客观世界相对立，也与美迥然不同。内容和形式的统一应该是运动变化的和多种多样的，作家要不停地创造这种统一。他根据自己的观点重新进行创造，一切都尽在内容和形式的完美结合之中，而形式与内容的独创性正是通过风格来体现的。从欣赏的角度来看，首先是要欣赏艺术家的独创性，而不是欣赏美。这一原则同样适合于绘画、音乐、建筑和文学创作。形式不仅仅是文学艺术的手段，同时也是文学艺术的目标。并且，任何文学艺术作品都是通过其特有的形式与其他作品相区别并被鉴赏。因为，文学与艺术的形式蕴涵着，或者更确切地说，传递着真理。希腊模式和意大利模式用传统和固有的美学标准将艺术与现实联系在一起。然而，风格则不受任何模式或既定规则的束缚，艺术家要从自己的视角并用自己的方式来表达自己的观点。因为，艺术家不是为美服务，而是服务于他的作品，使其作品能够通过他所阐发的思想和他所创造的形式所释放的内在力量去揭示真理，去展示现实和想象之间、经验和直觉之间所存在的关联和差距。创新，就是创造风格，而这种创造性主要是通过艺术家或作家的独具个性的形式创造加以体现的。所以，风格最终是由形式所创造的。作家或艺术家也正是借助他们所创造的形式来展现文学艺术作品的根本价值。因此，表现艺术天分的外在标记就是作品的新颖性。首先是形式的新颖，其次是内容的新颖，归根结底，是风格的新颖。具体说来，是个人看待世界的视角与众不同，通过创造出新颖独特的艺术形式来赋予我们所生活的世界一个完全崭新的意义。这些具有创新精神的形式使得天才艺术家们的作品百世流芳，正如安德烈·马尔罗（1901－1976）所说："作品的生命力不是动人心弦的内容所决定的，而是通过艺术家所创造的反映世界本质的形式决定的。这种形式，在艺术家身后，便开始了它无法预见的生命航程"（马尔罗，1977：216）。

但是，我们必须指出，为形式而形式的艺术是没有生命力的。福楼拜认为，形式应该与思想相辅相成，它们是互为依存的关系。他从涉足文学直到谢世都不停地实践这一理念。“不存在没有漂亮形式的漂亮思想，反之亦然”。小说应该像其他艺术作品一样，既要通过其独特的形式，也应通过其新颖的内容来证明它的存在价值。事实上，现代社会，无论何种政治体制，都有一个信息传递的问题。因为，从书本到电视、从哲学沉思到数据库，现代社会传递给现代人的，是一些在内容上和形式上都非常新鲜的、包括那些尚未被认识的东西。我们的整个创造活动都建立在创新的可能性之上。因此，事物的形式及其承载的内容只是对同一事实或同一真理的相互关联的表现。它们有着共同的奋斗目标，都支持进步和创新，也都可能会遇到同样的风险，会发生偏差或背离，出现观念滞后或产生误解，但人们没有任何理由使两者相互对立。

当然，由于文学不同于哲学和其他社会科学，因此，不能单从思想内容方面给文学下定义。同时，为了不至于冒与绘画或是雕塑艺术相混淆的风险，也不能单从形式的角度给文学下定义，这就意味着作家不能光服从于某个恒定不变的艺术观念或创作形式。文学应该超越这些。作家通过把个人的思想和造型表达紧密地、和谐地联系在一起进行创作，以此来超越具体的表象而到达更高的境界。就像在生活中一样，那里充斥着各种各样的矛盾和冲突，需要你从某个角度去解读和诠释。

4. 文学，对焦虑的探索和对人类命运的思考

文学和艺术的作用是什么？或者说，难道它们只有一种作用吗？它们的角色不是也因时代而异，在各个领域里与社会本身同步地发展变化吗？文学和艺术与人类之间到底又有什么样的关系呢？文艺作品对每个人又会产生什么样的吸引力呢？这些就是普鲁斯特、马尔罗、加缪（1913—1960）、萨特、罗伯-格里耶（1922—　），以及我们这个时代众多的其他作家、思想家们所不断反思，不断从新的、不同的视角提出的问题。

另外，人类的意识危机不断地缠扰着现代人。在使世界动荡不安的两次大战之后，人们如今认识或者说认为已经认识的一切都危机深重。谁能不忧心忡忡呢？危机就在那儿：阿富汗战争、美国人侵伊拉克，艾滋病业已成为第三个千年的瘟疫，经济增长难以再创造就业机会，臭氧层出现空洞，种族清洗没完没了，四季已经不再是过去的四季，政治观念、道德准则、艺术标准甚至人生价值观，在过去和现在都遭到了质疑。有些人任凭科学技术的突飞猛进把自己冲击得晕头转向；另一些人则自我封闭起来，徒劳地寻求没有争议的价值观，以此作为他们的生活信条，因为他们总是沉沦于一种厌倦、蔑视和绝望之中。生活是什么？人又是什么？它们的意义何在？马尔罗著作中的主人公瓦尔特和他的朋友们对此曾多次进行过讨论。这些问题至今仍具现实意义。阿尔贝·加缪断言："我仍然相信这个世界并没有什么至高无上的意义，但我知道这世界有一些东西富有意义，那就是人类。因为，唯有人类才渴求拥有这种意义。"这种对生活、对人类开展的探索与研究，我们时代的很多作家、思想家和艺术家，都已经在他们的文学、哲学和艺术创作中身体力行地做了。因为，事实上，在创作过程中，他们所展现出来的并非只是人类某些有悖常理的情感，并不只是直观地再现一幕幕悲喜剧般的生活情景和充斥着各种矛盾的现象世界，也不是在面对人类的命运时所产生的怀疑主义、悲观主义、神秘主义、虚无主义和虚假的乐观主义。他们更多地展现了人类对其自身崇高价值的再认识，以及对全面实现自我价值的无限憧憬。

意识到在人类生活的这个世界中所扮演的角色，存在主义伦理学家阿尔贝·加缪致力于寻求新的人文主义和世俗的圣洁。他认为人类最大的悲剧和荒谬是人类自己能意识到的必死的命运。为了逃避死亡的陷阱，人类只有义无反顾地接受人类自身的使命，将上帝的幻影从他们所生活的世界中驱逐出去，以便找到人类自身的伟大。所以，人类只有在从因受死亡命运困扰而产生的徒劳焦虑中摆脱出来，与人类自己相伴时才会感到幸福。萨特在《文学是什么？》一文中深入地探讨了作家对生活的介入问题，并竭力表明了唯有介入文学才是最重要的。在他看来，对一部作品而言，没有什么比能赋予生活一种意义更重要的了。介入文学指的是它与毫无意义的人类命运进行斗争，艺术世界必须表达对人类生存状况的

超越，这是人类战胜虚无和无意义而取得的胜利。同样对马尔罗来说，面对虚无，创造行为不应该只是简单地被视作天分的爆发或才华的表现，而更应该被看做是对没有了上帝的世界所进行的深刻反思。这种反思催生了作者独特的质疑。在这个意义上，文学和艺术完全能够战胜恶魔般的虚无，因为它们创造出了一个全新的世界，一个历久弥新，证明人类有能力掌握战胜虚无之后的价值世界。这就是马尔罗认定的终将一死的人类的伟大之处。因为，人类总是坚持不懈地把艺术创作作为一种反抗命运的武器。文学艺术家表达自己的思想，一如他所生活的时代，但是他们的思想往往会超越那个时代，以至于他们谢世很久以后，其作品仍活在人们心中，让后人听到连他自己都没有想到的声音。

若文学和艺术创作对于存在主义作家来说是从哲学的角度对生活进行的反思，那么对于弗朗索瓦·莫里亚克来讲，则是从宗教的角度去表明对世界的真实的和独特的看法。通过两大悲怆的主题：宽恕和赎罪，他几乎总是把他的作品与他那充满着内心矛盾的基督徒的忧虑联系在一起。贪欲像已经扩散的癌细胞到处肆虐，在强大的恶面前，只有两种可能的态度：或者放弃，就像《爱的荒漠》(1925)所描绘的那样；或者反抗，就像《黛莱丝·德克罗》(1927)所叙述的那样。很明显，莫里亚克所一直深深关注的是主宰着人类心灵活动的心理问题和精神问题。或者是选择欲望诸神，即财富和享受；或者是选择十字架上的上帝，即和平和宽恕。这就是基督徒的痛苦和幸福。基督教徒的使命是把他的行为和感情与超自然的仁慈美德相联系，这能行得通吗？“这就是令清醒的基督徒感到痛苦和心碎之所在，也是莫里亚克的悲怆主题的源泉，是这位心灵管风琴演奏者的秘密。他在两处音域上弹奏着，或者将尘世贪欲和性爱的曲调与神圣仁慈和博爱的旋律相对立；或者是让这些对立的主题和谐地共鸣”(西蒙，1968：156)。

现代作家与艺术家们一样，除了对从意识活动中获得的直接材料进行研究外，他们还致力于探索非理性、梦境、某种与理性共生的东西，某种理性以外的甚至是对抗理性的东西。为了阐释清楚意识活动的暗区，作家们更感兴趣的是自动写作。实际上，这正是文学和艺术创作灵感秘密滋生的策源地。也就是说，作者企求于未经思维控制的意识流，读者从中

解读作家自由的心灵，及其探索的主题、表现的形式、承载的思想。

这一从新的角度来探讨人类灵魂的做法，在普鲁斯特的鸿篇巨制《追忆似水年华》中表现得十分突出。这部庞大小说的主题思想是怎样让所有的人都来感受时间的破坏性并帮助人们超越时限。小说家借助回忆和艺术的魅力回收了过去，使得过去在一种平静的幻觉中与现在奇妙地吻合重叠在一起，让人们产生时间是永恒的感觉。这样，人类便从这个不断控制着我们每一个人的时间中被解救了出来，而不再受其支配。没有什么比普鲁斯特所做的这种努力更具有人道主义精神了。当然还有很多其他作家和艺术家也做了同样的努力，他们竭尽全力地向人们证明：人类的创造性劳动，使得本来荒诞无望的生活具有意义。于是，人类就拥有了最强大、最有效的武器去战胜面对死亡威胁时产生的不可避免的焦虑情绪，这就是他们从形而上的思考中，从他们的个人经历中得出的坚定信念。

5. 文学，对世界的再创造

在某种意义上，文学就其起源说来是一种中介，介于人类和诸神之间，介于世界和人类之间，介于过去和现在之间，介于不同的民族或群体之间。在对世界产生疑问之前，文学起初只是表现世界，也就是说将这一世界神化。所有的文学创作，都离不开上帝存在这个神秘核心，文学作品的使命似乎就在于证明这种存在。艺术家用其智慧、用其文化、尤其是用其狂热的信仰来写作。艺术家的天赋在于观察，一种狂热的观察，这种观察更多地展现了一个并非真实的世界。因为艺术家只记录其所见和他所认为的那个不可企及的世界里的东西。但是他所观察到的，先前别人并无觉察，这就是文学的初始阶段。

从远古到中世纪，文学走出了这段长长的时间隧道，就像绘画一样，经过很长的历史时期才成为一门专门的艺术。文学战胜上帝之时，便是它的独立之日。文学开始咏唱大自然的美丽、人类的力量和美德，而此

时，宗教的神性开始让位于鲜活的人，让位于人类所过的日常生活和所进行的斗争。艺术家和作家因此不再力求展现非真实的世界和未知的世界；相反，他们试图用想象的和精神的世界去丰富现实世界。文学从讴歌到赞美大自然标志着一个世界的结束。就这样，文学从表现神性世界的层面转向了对世界进行再创造的层面。

20世纪是一个危机四伏的世纪：道德、家庭、社会，似乎一切都崩溃了。正如皮埃尔-亨利·西蒙指出的那样："建立在我们那充满着悲剧意识时代之上的文学是黑暗和肮脏的。在这样的文学作品中，心理的真实一直都在非理性的层面上找寻着。对混乱无序的清醒意识已转向对罪恶的享乐，从绝望转向狂热，从享受肉欲转向迷恋色情，而经常发生的事情是从对生活的厌倦转向了对自杀的迷恋"（西蒙，1968：23）。以往的价值观念崩溃了，因为上帝已经死了，或者说上帝根本就不存在！真可谓百无禁忌。假如这世上不再有"理想的人类"、半神半人、英雄、上帝之子或是诚实的人类，一切禁欲、苦行就毫无意义了。于是，祈求于无限变得可能，人们把这种祈求当成对人类生存的荒唐状况的一种抗议，一种反抗。也许这就是萨特为什么颂扬让·热内，说他用自己的方式创造了一种新的道德观的原因，萨特甚至还专门写了一本评价他的书：《圣热内，喜剧演员和殉道者》（1952）。

对于这些进步主义作家而言，没有人类的本性，只有不同的人类状况：价值方面的状况、沉迷于肉欲的状况、犯罪方面的状况，它们和学者、英雄或圣人的状况一样富有尊严。在他们眼里，人类行为没有等级差别。这种越轨，这种由兰波鼓吹的"长久的、广阔的、合理的越轨在各个方面"建立了一种全新的尊严：亲身经历的真实的尊严和诚挚的尊严。

结果是西方当代文学发生了转向，其中最活跃的部分转向了批评：文学以各种各样的形式向我们赖以生活的社会秩序、现行制度和思想展开了广泛的质疑，并在最后谴责了人类，换句话说拒绝了人类自己。加缪的《局外人》（1942）、萨特的《恶心》（1938）和马尔罗的《人类的状况》（1933）是其中几个很有说服力的例子。上帝已死，诸神的城邦崩塌了；科学并非只为人类谋取幸福；古老的宗教只能带给人类折磨和痛苦。人类之被创造居然毫无用处，人类过于渺小。因为，他知道自己迟早总是要死的，他

是多余的。作家所能做的,就是与这种虚无的命运相抗争。文学变成了一项崇高的事业,它要否定一切虚无。

因此,文学的使命不仅仅是破坏,还有建设,至少应该拯救这种不可或缺的道德意识。萨特及其同代人给了西方世界的资产阶级文明慈悲的一击,但是这还不够,还应该创造一种新的不同的文明。马尔罗提出要找到"人类之所以成为人类,人类以何为生,以何创造、发明或自我塑造"的答案(马尔罗,1935:前言)。他骄傲地向世人宣布:"我拒绝兽类在我身上找到它想要的东西,我也不是靠诸神的拯救才成为人的。"的确,"当人类最大限度地拥有了掌握自己命运的能力,而不是屈从于道德上的败坏时,人类才是伟大的"(布瓦岱弗尔,1963:339)。是的,人们不能丢掉衡量自身的尺度。那种认为人类能在失控和放纵中找回自身价值的观点是错误的。生活的意义、为人类所自豪的道德意识,只属于那些为公众利益、为人类的幸福而工作的人,不属于只关心个人荣誉或只知道抱怨的人,更不属于自甘堕落和道德败坏的人。人类,作为有意识的存在至高无上。多少仁人志士奉献其毕生精力去创造一个崭新的世界,尽管他们并不一定能见到这个新世界的模样,但是,他们意识到了自己的义务和责任,一心为建立美好将来而进行不懈的斗争。现在是重建人类与自然之间、民族与民族之间的和睦与融洽关系的时候了。人类在创造中重获新生,他每天都在为明日的辉煌大厦添砖加瓦,他的这一举动将造福于千秋万代。

6. 文学,对意义的多元诠释

欣赏一部文学作品有很多种方式,但有一种方式是绝对的,那就是能让读者领略到作品丰富的内涵,其形式与内容的震撼力,同时让读者最大限度地感受语言的魅力。因为,在文学创作中,语言不只具有交流和表现的功能,作家在作品中已表达的总比他想要表达的更多,在"已表达"的内容中已包含或者囊括了"想要表达的"内容。既然作者的"已说"比其"想说"丰富得多,作品丰厚的内涵恰似一座宝藏等待人们从不同的角度去开

发利用。

应该强调的是文学语言的潜能比我们预想的语言实用性更为丰富。语言的造型特性、形式的组合、文字游戏和形象化的联想，在不同体裁的文学作品中，其变化是无穷的、多姿多彩的。罗兰·巴特(1915－1980)认为，文学作品是由无数个富有活力的代码组成的，将这些代码进行组合就能写出一部突出文本实践的语言大典。因此，将文学著作设计成一种封闭的结构是不对的。人们完全有理由把它看做是“好些有意义的子集相互交织所构成的汇合点，能够从中诠释出多层次的意义”(儒弗，1986：37)。无论是从创新的发展趋势来看，还是从最具美学意义的层面上来看，文学作品的故事性，其表达的主题和表现的手法，构成了今日大部分作品的基本形式、结构和意义。因为，任何创新作品都来自于对语言和作家所研究的现实的各种可能性的探索和经历，以便形成意义的多元开放体系。

那么，文学作品能给我们什么样的教益呢？可能在作品中发现与文学本质具有同样性质的意义吗？巴特力图阐明文学作品的非时间意义，他曾试着用结构的标准来评价一个文本的文学性程度。例如，巴特在《S/Z》中从结构的角度对巴尔扎克的小说《撒拉逊人》进行了分析，他认为其结构由五类基本代码组成：解释宗教经典代码(解释谜语及找出谜底的单位系统)、语义代码(引申义能够组成主题场的所有能指)、象征代码(那些富有象征意义的多价的和可转换的词目)、散文－修辞代码(对人物动作和行为进行有序组织的代码)、文化代码(建立在科学与道德权威基础上的不具名的集体判断的网状系统)，“这五类代码构成了一套网络，一套单元格，通过它们组成了各种不同的文章，或者应该这么说：文本就在穿梭于这些单元格的过程中产生了”(巴特，1976：27)。因而，我们就可以把《撒拉逊人》理解成由各种交织在一起的声音组成的一团模糊星云(儒弗，1986：37)。

所以，文学作品的产生基于这样的思想：它不应该建立在某一个具体的与时间无关的孤立的例子之上，而应该建立在代码的多义性之上。多义性是文本的构成性特点，作品的意义只能是意义的不确定特征的体现。具有意义不确定性特点的文本，可以有各种各样的理解。因为，它呈现出

难解的谜一般的样子，其中所包含的问题可能永远也找不到答案，作品的意义千变万化，只有通过读者的个人理解才能成立。于是，文学作品便在理论上具有意义多元的特性。对文学作品的阅读不能被视作毫无价值的消遣，而应首先将其认定为一种创造性的实践活动。这就意味着将由读者自己去捕捉作品的深层含义。因此，不能只局限于在作品的情节展开中去理解它的意义价值，而应着眼于辨析反映在作品的不同层次之间的各种隐含关系。

至此，我们可以相信阅读本身便是一项创造性的工作，因为，要由读者自己从作品的形式和内容两个方面入手去了解作品的意义，这就是为什么现代文学作品比 19 世纪的纯文学作品更复杂和更晦涩。意识到这一点的读者几乎在阅读过程中投入了与作家在进行创作时同样多的创造性劳动。为了更加清楚地阐明我们的观点，我们在此仍然以巴特的《S/Z》为例，他在该书中是这样解释这个问题的："阅读，实际是一项语言方面的工作。阅读，就是要找出意义，而找出意义，就是要给这些意义命名"。在这同一本书中他还补充道："阅读，是为了命名而进行的努力，是让文本的句子接受语义的变化"。所以说，阅读并不仅仅是简单地接收一种语言，而是要构建这种语言。在现代的文本中，阅读行为将完全与写作行为融合在一起。"文本越是多义的，就越不是在我读它之前写就的"（巴特，1976：16）。

巴特有理由强调文学作品的多元意义。一部作品当然可能有多种读法。但是，我们仍然需要指出的是，并不是所有的阅读都能得出同等的意义价值。对不同的阅读意义的全盘接纳或会造成过分宽容的后果并导致各种主观臆断。不同的作品要采取不同的阅读方式，同一部作品也可以有不同的阅读方法，但是并非所有的阅读都会让人感到兴趣盎然。重要的是，除了要从不同的角度来理解作者的创造性工作之外，还应在阅读中并通过阅读去感受作品的意义和体验文本的乐趣。

第二章

什么是批评？

「文学的理想状态，只能是在写作的零度中才能实现」。罗兰·巴特批评文学，也在思考创作。



当个作家，就是相信在某种意义上，内容依赖于形式，并且通过对形式的结构进行加工和改造，使人们最终对事物产生一种特殊的理解，一种对真实的独创性的切分。简而言之，会产生一个全新的意义：语言本身是一种意识形态。

罗兰·巴特

1. 传统文学批评的演变

文学是文学批评存在的理由，文学批评在对其存在的理由——文学的定义进行了质疑之后，终于要给自己下个定义了。那么，我们首先要问批评精神意味着什么？这是一种需要对既有评介原则进行修正，需要对权威性的通用标准进行讨论、调整并加以确定的精神。这种典型的法国式的精神在18世纪就已经大行其道了。狄德罗（1713—1784），在他的沙龙中，以他那最为热烈的方式，开辟了一条现代形式文学批评的道路。文学批评不仅被当作一个论战工具，而且还被设想为一种感性思考。由于任何思想都是在与其他思想发生碰撞或对抗的过程中成长壮大起来的，文学批评也不例外，它同样经历了口诛笔伐的阶段，而且在文学领域，首先开战的是关于教条主义和印象主义的批评。比如，布伦蒂埃（1849—1906）从不可触犯的价值角度进行评判，他认为文学作品体现了“真正”的法国精神，“真正”的道德标准和每一种文学体裁的“真正”本性。于勒·勒梅特尔（1853—1914）与印象主义作家提出了另外一套思想体系来反对这些观点，他们认为，艺术应该尽最大可能忠实地表现出作品给每个人的感受所留下的印象。传统的文学批评，从圣-勃夫（1804—1896）开始，声称不能将作者与他本人的个性分开，也不能把作品与其产生的时代背景分开。因此，为了理解作品，批评家主要关心两件事：探讨创作源泉和弄清楚作者的个性特征。“这正是圣-勃夫所做的工作，其论著《星期一》首先是历史研究和传记研究。作品按照一定的时间顺序发展变化，它的每个演变阶段都与现实生活中发生的重大事件一一对应。例如，19世纪的小说，其主要特点就是故事情节是以时间为线索展开的，而且，作家与其作品的关系被处理成一种情节真实化了的小说，即作品写的是真人真事，其内容与作家的真实生活有一定的关联”（博纳富瓦，1980：92）。历史批评学尤以居斯塔夫·朗松（1857—1934）为代表，他的以纪事为特点的历史批评理论将渊博的学识和审美需求结合起来，严谨而广博。对于朗松而言，了解作者

生平、社会环境和历史影响只是第一步,要想获得更深层次的审美乐趣必须经过这个最初的步骤。但是,这种以研究创作源泉和审查作者手稿为基础的方法仍然是学院派的批评方法。这种方法受到了普鲁斯特的猛烈抨击。他在《驳圣-勃夫》中说道:"这种方法拒绝承认这样一个事实:(作品)与我们自己进行经常和深入的接触就会告诉我们,一本书是另一个'我'的产物,不是我们平日习惯中、在社会里和我们的陋习中表现出来的我的产物"(博纳富瓦,1980:92)。对普鲁斯特来说,"生活不能分析作品,因为,恰恰是创造性的行为意味着作家要与日常生活的时间脱钩,进入到作品的时间里去。所以说批评应该探询的东西,是作品而不是生活。而且,普鲁斯特不仅仅抨击所有以研究作者生平为标准的批评,他还对系统地研究创作源泉的做法表示了怀疑:'在艺术方面,不存在(至少从科学的意义上来讲)启蒙者和先驱者……'每个人都会从自己的角度出发重新进行艺术或文学尝试"(博纳富瓦,1980:93)。

在第一次世界大战前夕,有一段时间,以夏尔·佩吉(1873—1914)为代表的唯灵论批评也加入到了论战的行列。唯灵论这个词的法语前缀"spirit-"的意思是"精神"。精神与物质相对,或者更应该说独立于物质而存在,唯灵论本身与唯物论相对。唯灵论批评强调的是精神,它认为精神是一种独立存在和最高层次的现实。然而,20世纪初产生的规范批评,正如其领军人物夏尔·莫拉(1865—1952)在《文学批评论序》中所写的那样,旨在"识别论述精神的著作中好的一面和坏的一面"。显然,仅凭一家一派之言难以确立普遍的评判价值。

以上是对传统批评的发展历程所做的简单回顾,它一直延续到1945年。此类批评方法一般是大学教授们的拿手戏,他们按照当时流行的圣-勃夫和朗松的方法行事,侧重于对文学史、作者生平、渊博的学识、创作源泉和历史影响等方面的研究。

文学批评首先是文学的,因此,它属于创作和艺术的范畴。"新批评力求勾勒创造条件的轮廓。它注意到创造包括三个变量:社会历史环境、个性化的创造以及语言。特别是从1955年开始,文学批评方兴未艾,对它的探索呈现出前所未有的活力,使得这种形式的创造活动在今天走上了前台"(布律内尔等,1977:723)。我们将介绍现代文学批评自1945年

以来所取得的新成就。

2. 精神分析学批评

想象分析在遇到了弗洛伊德(1856－1939)之后，产生了分化，其中的一支在精神分析领域开花结果。我们之所以在此首先提及这门学科创始人的大名，旨在表明他对文学作品的分析如何属于批评的范畴。文学篇章对他而言是一些例证，是一些将一门学科应用于他所认为的外在物体的机会。在《我的生活与精神分析》中，弗洛伊德把作品等同于我们平日所做的各种梦，而且将它看作潜意识欲望在想象中的满足。这种潜意识的欲望能在其他人身上激起同样的感觉，也同样能让他们得到想象中的满足。作品的魅力所在，就是在追求形式美的过程中获得快乐。对于弗洛伊德来讲，释梦，就是在梦境中重新找出潜意识的活动规律，就是在幻觉中抓住冲动产生的特征性效果，因为，幻觉是揭示奥秘的符号。当然，对文本的研究会凸显更精确、更复杂和更微妙的元素。那么，弗洛伊德是怎么做的呢？他先区分出一类文章，即有描绘梦境情节的文章，然后再对小说家借他们塑造的人物之口所叙述的梦幻加以研究。通过分析主人公的幻觉和谵妄，弗洛伊德试图勾勒出他的潜意识动机。他还把主人公的各种梦呓通通描绘出来，将它们置于叙述的整个过程和整本书的框架结构中，使它们连贯起来，以此透过表面内容来诠释梦境里潜在的念头。通常，这样的念头不是孤立的，而是与其他的念头相互交错、编织在一起的。

为此，我们不禁会提出这样的问题：精神分析批评是否也能够阐释作品的其他侧面？弗洛伊德给出的答案是肯定的，他认为，艺术创造是想象的一部分，诗歌描绘的是一个非真实的世界，是智力游戏的结果。但是，当这些对象是真实的客体时，便无法使人们产生同样的愉悦感觉。他并且宣称艺术技巧会使许多原本痛苦的情感也可能成为听众、观众或是读者的快乐源泉。因此，只需一段故事就够了。精神分析要做的就是进入

到作品的结构中，深入到人物的生活中和满载着各种幻觉的被唤醒的梦境中去。

《歌德的儿时回忆》(1917)是这种系统和方法的一个范例。弗洛伊德在歌德的《虚构与真实》中仅仅截取了作者幼年时经历的一个生活片段。那时的歌德最多不过4岁，他在邻居小伙伴的怂恿下，摔碎餐具，从中取乐。发现精神分析法之前，人们在读到这个情节时将不会在此处过多停留，也不会有什么新的发现。但是，批评家认为，儿童时代的任何记忆都是至关重要的。而且正是由于它看起来没有多大价值，所以才有必要进行阐释，也就是说，把它与其他重要成分联系起来，对这些重要成分的回忆只不过是一些"屏幕"罢了。弗洛伊德曾经遇到一位幼年患者，他对弟弟的出生很嫉妒，屡有过激行为，如把餐具从窗户扔出去。而歌德曾有个比他小三岁的弟弟，六岁时即夭折。因此，孩子完成了一个"神奇的行为"。弗洛伊德对那个病童举止的分析也能很好地解释歌德的行为。弟弟的夭折使未来的作家得到了解脱，起初他以摔餐具(餐具的重量象征怀孕的母亲)的方式表示自己的愤懑："因此，就像歌德当时说的那样：'我是个幸运的孩子，受到了命运的垂爱，运气使我活了下来，尽管我来到世上注定是要死掉的。可是，厄运夺去了我弟弟的生命，这样，我就不必与他一起分享母爱了。"成了母亲"至爱"的歌德因此终生都保持着"征服者的感情"和"成功的自信"的心态。他那获得胜利的故事就是从这细小的回忆中找到出处的。所以说，弗洛伊德的方法就在于，从看似微不足道却又谜一般的情节中找出隐含着的深义：精神分析批评是一种挖掘意义的批评(塔迪埃，1987：134—135)。

弗洛伊德艺术思想的核心当然是潜意识。他试图通过对意象、回忆、念头和梦幻的自由联想来探索人类内心深处的世界。这些意象、回忆、念头和梦幻能够破解不受意识逻辑控制的人类行为在潜意识状态下的含义，能够在梦境中(这是通向潜意识的康庄大道)揭示失败的行为，能够发现在社会和道德规范约束的强大压力之下不得不压抑的欲望以及神经官能症状。

弗洛伊德笔下的潜意识内容就是性爱。在人的潜意识中，总是有一种自我保护机制，抵抗着力比多的撩拨，抵抗着以追求享乐为特征的性冲

动，欲念的扩张必定受到现实的压抑，为现实所不容。

总之，精神分析批评采用的方法与医生诊病的方法有些类似。它力图识破小说家、小说主人公身上的潜意识秘密，通过对梦、谵语、证据、日记、散落的笔记进行系统地分析，希望以此来发现作者的潜意识，然后再解释作品。

在这门学科的研究领域里，我们注意到还出现了其他几种不同的研究方向，诸如以夏尔·莫隆(1899—1966)为代表的精神评论法和以萨特为代表的存在主义批评。

精神评论法声称从作品本身出发。“它在有意识安排的作品结构中研究那些不由自主的观念的联合”。为此，它借用了一种技巧：用“文本的重叠”来取代自由联想的临床方法，让那些“纠缠不休的隐喻”、“多少有一点儿潜意识的未被觉察的联络”现出原形(布律内尔等，1977：725)。很明显，莫隆试图阐释作者的顽念，诠释他个人深层的幻想，他按照弗洛伊德的模式，通过层层剖析各种动机而揭示出作品的真面目。因此，精神评论法也成为批评的一种工具。批评家建议通过阅读来达到与作者的意识完全等同的状态，这一探本溯源的方针旨在依靠某种直觉来找到出发的起点和发生嬗变的位置。对文学作品进行精神分析的阅读方法，在沉寂了几年之后，经过精神分析学家雅克·拉康的改造和发展而重获新生。他发现，性欲成功地逃避超我的查禁得以表现出来的某些实现过程，与大家熟知的隐喻和借代等修辞法之间存在着类似之处。

存在主义批评，也就是我们通常所说的萨特式批评。“这种精神分析的原则是把人类看作是一个整体，而非一个集合体。因此，最微不足道和最表面的举止都会使他的思想感情暴露无遗。换句话说，没有一种爱好、一个怪癖、一个行为不具有揭示作用”(布律内尔等，1977：726)。这一派与弗洛伊德理论的不同之处在于萨特拒绝承认潜意识的存在。萨特式批评尤其侧重解释一种命运的整体走向，它遵循精神分析和社会学的发展道路，但是似乎比它们二者更加严密和精确。

精神分析的起源和形式多种多样。以普鲁斯特为例，在这个研究领域，或许我们可以把他列在弗洛伊德之前。精神分析关注的即便不是作者的潜意识，至少也是作品的潜意识。因此，每一次都要在一位作家的所

有作品中找出那些多少显得神秘的常数，诸如图景、情景和背景。它们是构成该作家的作品形式并赋予其感情震撼力的主要成分。同时，还要确定作品的品质，普鲁斯特称之为“内在部分”的东西。

萨特在哲学著作中继续着自己的思考。他独辟蹊径，在方法论的层面上探讨批评问题，尽管作品的美学功能未在他的评论中得到解释。他的批评方向常常是通过寻求隐藏在小说技巧中的对形而上的研究和通过发现能够表现偶然性实际体验的新式写作来确定的，这与弗洛伊德的精神分析法相去甚远。

3. 社会学批评

社会学批评重在关注文本。如果说，精神分析学说统领于精神分析领域，那么社会批评法则占据了文学的社会学领域。在社会学批评领域，作品不再被看做是一种反映，不再被看做满是符号的某样东西，而被视作美学价值。在 1985 年出版的《社会学批评》教程中，皮埃尔·齐马为该学科下了一个明确的定义：社会学批评等同于文本的社会学。也就是说，它对作品的主题和思想不感兴趣。与文学社会学的其他分支一样，它倾向于了解某些社会问题和不同群体的利益是如何在语义、句法和叙事方面逐一展开并显现出来。

因此，根据这个定义，社会就是文本对吸收和改造集体语言的整合。齐马在他书中的第二部分提出了两个假说。首先，社会规范几乎不独立于语言而存在；其次，词汇单位、语义单位和句法单位陈述出一些集体利益，并变成了社会、经济和政治斗争的赌注。所以，我们可以在语言层面上，在无论是否是基督教或马克思主义的词汇中，在表现各种意识形态、思想的语义对立中展现社会冲突。

还有一点值得注意，社会学批评的这种新方法，在法国和中国被认为是马克思主义批评。后者是沿着乔治·卢卡契开辟的道路向前发展，开始明晰起来，并在吕西安·戈德曼的大力推动下成长壮大的。但是，这种批

评，实际上是一种介入批评，它长期受到艺术作品机械观念的束缚，被当作是既定社会的简单产物和典型反映。这种批评法通行于20世纪80年代以前的中国和许多其他东欧国家。只是在粉碎“四人帮”之后，马克思主义批评在中国才开始逐步摆脱教条主义的框框，打破了后者一统天下、毫无生气的局面。

上文中我们所阐述的精神分析学批评，探讨的是个人意识，或是作家的潜意识。而社会学批评的创新之处，在于它确立和描述社会和文学作品之间的关系。社会存在于作品之前，因而，作家受社会的制约；因而，作家反映社会，表现它，力图改造它。因此，社会存在于作品中，我们从中能寻觅到社会演变的踪迹和动因。

对社会和文学之间关系的分析并非始于20世纪。在19世纪，一些批评家，例如泰纳和斯塔尔夫人，一些哲学家，诸如黑格尔和马克思就已经奠定了一些原则。以后出现的所有学说无论是有意识地还是无意识地都受到这些原则的影响。在20世纪，这门学科呈现出飞跃发展的趋势。因而，我们有必要在此介绍一些重要的代表人物，以便更好地认识它。

乔治·卢卡契(1885－1971)，匈牙利哲学家、批评家和政治家。

卢卡契在社会学和批评方面有所建树，提出了文学社会学的马克思主义美学的基本原则。卢卡契在其写于1914至1915年的第一部重要的批评论著《小说理论》(1920年在柏林出版，1963年译成法文)中给精神科学的方式和方法下了这样一番定义：人们以一个时期通过直觉抓住的若干典型特征为出发点，创造性地提出一些具有普遍意义的概念；然后再以演绎的方式回到各个特殊的现象，试图以此达到宏观概括的目的。在这本书中，他肯定小说形式是破碎世界的反映。他把文学演变与社会演变，把一种文学结构和一种“历史－哲学的辩证法”联系起来。在小说历史的背后，总是存在着由历史的哲学表达出来的历史的意义。

确实，伟大的经典作品常常具有双重特性。它们一方面反映了人类进化过程中所有重大的特殊阶段，另一方面还指导人类进行社会实践，以使人类获得更全面、更充分的发展。人类的发展是一件要做的事情，一项有待完成的任务，人类与社会生活、历史演变及其文化有着密不可分的联

系。而且，小说中的人物不是按照作者的意愿，而是按照“他们的社会存在和文化存在的内部辨证规律”来发展的。因此，文学著作不仅表现并叩问了过去社会的现象和问题，而且在当今人类社会的建设和发展中发挥着不可替代的作用，它为我们指出了存在的种种可能性。从某种意义上讲，这也是现代文学作品扮演的最重要的角色之一。经济社会的发展与世界观形成及艺术形式创造是作用与反作用的关系。因此，研究这三者之间的相互作用总是会给人类带来惊喜。

吕西安·戈德曼(1913—1970)，法国哲学家和批评家。

从 20 世纪 40 年代起，戈德曼提出了一种设想，并以此建立了他的研究方法。他在《辩证唯物主义和文学的历史》一文中写道：“历史唯物主义认为，从文学创作研究中得出的最本质的东西存在于以下事实：文学和哲学是在多个不同层面上对世界观的不同表达，并且，世界观不是个人行为，而是社会行为。”宣称自己是卢卡契弟子的戈德曼确立了一种研究方法：生成结构主义。按照他的观点，社会集团才是文学创作的真正主体。“每一个集团都有一个世界观。它是团结在一个社会里的，通常是处于同一个社会阶层的所有成员，并与其他社会集团的成员区分开来的，反映了本集团社会成员的思想、感情和愿望的一整套体系。并非每个社会成员都对自己的世界观有着清醒的认识。只有作家或艺术家才能最清楚地意识到世界观的问题”(布律内尔等，1977：724)，也只有作家或艺术家才能深刻地揭示它或者对它进行质疑。在其发表于 1955 年的最著名的《隐身的上帝》这本书中，他竭力指出“拉辛和帕斯卡尔的‘悲剧思想’反映的就是逐步失去权利的穿袍贵族的意识形态”(布律内尔等：724)。依据这种方法，人们从确定作品固有的意义结构，也就是说，从理解作品本身传递的意义入手，然后再去研究当时的知识、社会和经济结构中是否有对等现象。以此来揭示意义结构与上述各种结构之间是否存在着明显的相应性并阐明其关系，力求分析出艺术家或作家有意识的创作意图和他们所创造的艺术形式。艺术家或作家的世界观及作品的主观意义正是体现在这些艺术形式之中，因为，艺术家或作家的直觉和感情必然会与他们所生活时代的各种思想一并被表达出来。

4. 结构主义文学批评

早在20世纪初，费迪南·德·索绪尔（1857－1913）就在日内瓦教授有关普通语言学的课程。除了研究人们用学术语称之为历时性的语言的历史演变之外，他还阐明了语言的内部关系，即语言的结构，并明确指出，正是依据这些内部关系，语言才在历史时期的某一阶段发生作用。简而言之，他试图将历时性和共时性加以区分。因此，随着语言学前所未有的空前发展，人们开始质疑历史因素在语言学研究中所占的优势地位。而且，从那时起，人们对作品的内部关系予以了特别的重视，这就使得批评家们得以超越作者及其创作背景来研究作品。这种基于结构主义的方法取代了传统批评界长期以来一直沿用的对作品的原始素材、作者所受的影响、作品产生根源等方面进行探索的做法。

当我们谈到结构主义批评时，我们绝不可能不提罗兰·巴特的贡献。

这位作家是随着1964年出版的《批评论集》而一跃成为结构主义批评的领军人物。巴特因创作《写作零度》从1953年开始为人所知。在这本书中，他从一个全新的角度重新给语言/文体/写作下了定义。此后，他致力于创建一门在索绪尔的学说里已初见端倪的科学——符号学，即社会生活中有关符号的科学。

巴特在这一领域区分了四组成对的概念：第一组，语言和言语。这一部分是语言学分析中的重点。语言指的是世代相传的语言表达系统，包括语法、词汇学和形态句法学；而言语是指人们表达的或理解的东西。换句话说，两者的区别是语言被视作代码，言语则被看做是传递的信息。另外，关于语言和言语的划分在美国语言学家罗曼·雅各布森的语言理论里也被称为代码和信息。第二组涉及所指和能指。索绪尔认为它们是符号的组成部分。巴特则向前推进了一步，他试图引入“双轴制”原则，将意义单位（词或词素）和区别单位（音或音素）分开。能指和所指分别被归入表达的形式和内容两个范畴。也就是说，前者是表示成分，是表达所用的材

料;后者是被表示成分,指被表达的内容。例如:单词 star 是表示成分,而被表达的内容可以因不同的语境变得丰富多样。第三组是系统和意群。这组概念对应着言语活动的两条轴线,语言本身被认为是一个符号系统,是一条和谐结合的词的轴线。意群是含有一定意义的前后相连的词素或词的聚集,例如:重新读,红色的铅笔,不要停止。最后是第四组:外延和内涵。外延,是指称的扩张(塔迪埃,1987:213)。例如:"年轻"一词,可以让我们联想到除了年纪轻以外的其他很多东西,我们能够把这个词与朝气蓬勃和青春魅力联系起来,也可以和一个人,哪怕是老年人的健康状况或思想行为挂钩;内涵,是一个词的特殊意义,是根据情景或语境添加在其普通意义上的情感附加意义。因此,这个词表达的是人们思想中的情感内容。

如我们所见,巴特对这种结构主义批评法的发展做出了极大的贡献。从《写作零度》开始,他就通过语言、文体和写作确定了他以后的研究范围。受那些从根本上推翻了我们用以理解语言问题的老概念的语言学家的影响,他把文学语言作为一个意义结构的整体来研究。他力求揭示能够体现某一文学体裁运作规律的抽象的关系系统,并且把他的研究工作朝着符号学,朝着将文学作品作为意义系统对其进行语言学研究的方向推进。随着《叙事的结构主义分析导论》于 1966 年在《通讯》杂志上发表,巴特形成了自己的思想理论体系。这一理论认为不必遵循故事情节按照时间顺序来展开的模式进行创作。任何叙事因而都应从三大基本结构范畴的角度来阅读:"功能"(叙事单位的组织与发展)、"行动"(人物由他们的活动范围加以确定)、"叙述"(读者和叙述者进行双重编码的高级层次)(儒弗,1986:22)。

在巴特身上,追求一种与时间无关的形式的倾向非常明显,而这种形式的理想状态就是写作零度。"这是因为只有在写出一段不带感情色彩的、不受任何意识形态控制的话语时,作家才能创造出充盈着生命的文学本质"(儒弗,1986:20)。"写作零度"阐述的是与形式有关的思想,把写作这一概念诠释为一种崇尚形式的创作理念。它与文体对立,它被当作追求透明语言的一个概念性的工具。因为,它"自动放弃优雅的文笔或华丽的辞藻,理由是这两者在写作中会再次引入时间这个带有历史烙印的、使

作品失真的力量”(儒弗,1986:21)。无论从创作的形式,还是从创作的内容上看,意识形态都使作品打上了历史的印记。正如樊尚·儒弗所说,“能够最终从历史中抽身而撇开历史不谈的写作,自然会完完全全地从本体论的角度对文学进行定义。正是从这个意义上看,文学的理想状态只能是在写作的零度中才能实现,‘零度’在语言中指的是不被特地标记的东西”(儒弗,1986:21)。

如果说,巴特的立场是如此鲜明的话,那是因为文学对他而言,不可避免地是一个语言的问题。这一态度必然将研究聚焦于能指,首先要做的就是对形式的诘问,正像在他自己的著作《批评论集》中所说的那样:“文学的特征必然是形式”。但是,由此便会产生下列问题:文学和意义之间是什么样的关系?文学形式可能传递意义吗?巴特于1963年在为拉·布律耶尔的著作《特点》所撰写的序言中对上述问题做了肯定的回答:“对于拉·布律耶尔来说,当个作家,就是相信在某种意义上,内容依赖于形式,并且通过对形式的结构进行加工和改造,使人们最终对事物产生一种特殊的理解,一种对真实的独创性的切分。简而言之,会产生一个全新的意义:语言本身是一种意识形态”(巴特,1981:236)。具有意义多样性特点的文学渗透着积极的思想,充满着新的观念,并能通过语言的游戏而再生。作家垂青的问题是如何写作,自然而然会对人类和事物的意义进行深思。

如果文学存在的理由主要是为了研究能指的话,那么就有可能对一部小说的文学质量进行评估。其基本标准,其基本的美学标准当然是语言的无限创造的能力,其目的是力求将读者从语言的消费者改造成语言的创造者。“我们的评价只与实践相联系,而这种实践就是写作的实践。一方面是能够写的东西,另一方面是不可能再写的东西”(巴特,1976:10)。巴特在《S/Z》中把作品划分为“难读作品”或曰“作者性作品”和“易读作品”或曰“读者性作品”两种类型。樊尚·儒弗用自己的话将它们作了如此概括:难读的作品,是新出现的、例外的和前瞻性的作品:它们不能被概括;相反,易读的作品,是已存在的、有章可循的、茶余饭后的闲谈,是通过分析能够找出其内在逻辑的作品。对于这种分类方法,不能钻牛角尖,不能死板地去理解。难读和易读,对一个特定文本来说,只是一些关于评价文学特性部分和陈词滥调部分的操作性概念(儒弗,1986:50)。

确实,好的文学作品能使人类的灵魂获得安宁。但是,从《叙述的结构主义分析》到《文本的快乐》,巴特对优秀的文学作品所设定的标准已经发生了变化。第一,他认为任何作品都首先是结构,就如同他在《批评论集》中指出的那样:"符号在产生功效时,就达到了成功的目的"。

因此,他认为文学的价值应该取决于作品是否具有严谨和明快的特性,是否对它自身的存在进行质疑。其次,多样性和不确定性这样的字眼儿也加入到巴特的词汇中,用来评价文学。这两个词变成了文学的构成特征。在巴特看来,当组成一个文本的代码数量越多,当很难从中分辨出是谁在说话的时候,作品的价值也会因此而越大。

最后,这第三点,作为他对文学的伟大品质做出评价的主要观点,是从他的作品中得出来的:写作的价值应该与它所表达的和激起的快乐有关。对作家来说,重要的是要调动他的欲望,将故事梗概转变为有人物、有情节的画面。"萨德、傅立叶和卢亚拉,即使他们的意识形态完全不同,但有一个显著的共同特征,就是根据他们自己的欲望进行创作,根据他们自己的欲望来创造语言,创造欲望的语言"(巴特,1981:243)。

通过分析上述评介文学价值的不同标准,我们不由得会这样认为:"作品的价值标准大体上是遵循从常规到象征"(巴特,1981:131)这一潜规则。作为结束语,我们将探讨的另一个问题是有关"可接受性作品"的问题,巴特在《巴特谈巴特》一书中给这个范畴下了一个定义。按照他的观点,"可接受性作品会是那些令人感到困难的、没法读下去的作品,是脱离真实的难以理解的作品,而其作者明显的作用似乎是抗议创作中的商业行为"(巴特,1975:122)。

因此,巴特具有非常清晰的不从时间角度来定义文学的倾向。我们在此将借花献佛,用儒弗在其著作《巴特的文学观》中所设计的两个表格,对巴特的那些涉及文学评价的有关思想进行总结和概括。这两个表格强调了一部文学作品在语义代码和象征代码方面所表现出来的文学质量。作品的文学性不再意味着一定要遵循某种模式,它存在于作者对文本活力的创作之中,作品的活力源自于创作的活力。

表格一

文本类型和文学价值

类型	特性	例子	文学价值
可接受性作品	难理解的	作者自知不能发表的作品	有较高价值
难读作品	获得巨大快乐的	马拉美·巴塔耶·索勒	
多种理解的易读作品	有趣的、逗笑的	拉辛·萨德·巴尔扎克	
单一理解的易读作品	粗俗的	大众读物	无价值

表格二

代码的文学分布

类型	代码				
	文化的	散文—修辞的	解释宗教经典的、古文的	语义的	象征的
可接受性作品					+
难读作品				+	+
多种理解的易读作品	+	+	+	+	+
单一理解的易读作品	+	+	+	+	+

5. 新批评的纷争

如果说新小说从20世纪50年代开始就让人们费了不少笔墨的话，那么，新批评则在60年代引起人们的关注。围绕着这个新的派系，集中了一批评论家，他们的方法和影响都大为迥异。

加斯东·巴什拉尔(1884—1962)对新批评的贡献是不可磨灭的。在其作品《火的心理分析》(1937)和《水和梦》(1940)中，他试图解释诗意的想象与物体及物体揭示的能力之间的关系，并不遗余力地阐释心智活动与梦呓和词汇之间的联系。主题批评是从他艺术创作的哲学思考和他文学创作的实践中产生而来。他的文学精神分析表现为一种诗学。依据他

的观点，批评家应该和创作者一道去幻想，找出创作者灵感涌现时的诗意想象，以及文体的色彩并理解它们的神秘结构。众多新批评家都受到巴什拉尔的影响：乔治·布莱（1902—1991）特别重视探索空间和时间领域，研究作者的创造性活动在有意识状态下的自身运动规律。他最重要的作品包括了评论集《人类时间之研究》、《循环之嬗变》、《普鲁斯特的空间》。让·鲁塞（1910—2002）重点研究了在文学结构中主题与形式之间的联系。在他看来，形式是活跃的且不可预料的启示和幻觉的催生原则。让-皮埃尔·里夏尔（1922— ）则尤其注重于主题批评。他认为"所有的批评都是部分的、不肯定的和临时的"。在探索意识的"灌木丛"的过程中，他一心要澄清的问题是：为什么是这个作者选择了写作？让·斯塔罗宾斯基（1920— ）致力探讨精神分析法和现象学的根源。通过在"突出的目光"和"能够验明的直觉"之间进行反复地、不停顿地探询，努力揭示萦绕于作者脑际的困扰。尽管他们的研究在表面上看大相径庭，但是都表现出了深入挖掘作品所蕴含秘密的共同愿望。

在巴特发表其评论《论拉辛》（1963）之后，爆发了新批评的论争。这场论争是在观点对立的历史批评学派和结构批评学派之间进行的。依据雅克·布雷纳尔的观点，《论拉辛》并不是什么博学之作。这是一本批评狂想曲，由一位弗洛伊德的读者写就，而非出自马克思主义批评家之手。这本书具有双重娱乐性："因为巴特研究拉辛的剧作，就如精神分析学家分析患者的梦境一样，他一边阅读拉辛的作品，一边将纷呈于大脑中的各种念头记录下来。因而，毫无疑问他的评论所揭示的是萦绕于他个人心胸的挥之不去的念头"（布雷纳尔等，1978：502）。但是，巴特毫不犹豫地以高傲的姿态对编著七星诗社诗人全集的雷蒙·皮卡尔所写的一部出色的传记《拉辛的生涯》发表了尖锐的批评。他指责编著者所做的是"传记式的批评"。皮卡尔对这些责难做出了回应，写成了一本抨击性的小册子《新批评还是新欺骗》（1965），对巴特在评论拉辛剧作时表现出来的前后不一致和互相矛盾的观点提出了质疑。

两种批评争论的焦点是如何诠释文学作品。巴特认为，批评完全是意义的创造。一部作品的意义与人们阅读时理解的意义有什么不同吗？皮卡尔认为一部文学作品是为它自身而存在的，有属于其自己的确切含

义。巴特告诉我们："任何作品都具有意义，而且有多种意义的自我生成能力，任何作品只有在象征性的开放体系中才能生存"（布雷纳尔等，1978:504）。但若认为皮卡尔完全对多义性表现出无动于衷的态度则是不对的。就这个问题，他曾说道："一个作家的真理存在于他所作的选择中，而非独存于选择了他的东西中。因此，作品并不仅仅是它没说的那些东西，作品首先是它说了的那些东西。而它所没有讲述的部分有可能就是纯粹的批评创意"（布雷纳尔等，1978:503）。

新批评的这场争论无论哪个阵营都未取得胜利。传统的批评有它的优点和长处，对于传统的批评方法不应全盘否定。但是，作家所倡导的新的批评理论以及对作品的新的阐释方法总是会受到欢迎的。因为社会在不断地发展，没有新的发现就没有进步。

新批评的不同派别有一个共同点：与历史方法决裂，尽管后者必须以拥有对事实、作品和文献资料的深入研究为前提。新批评是一种思辨的、评注性的批评，直觉常常取代证据，分析实验往往取代示范讲解。无论采取什么方法，如今最引人注意的批评都是侧重于对意义形成过程的描述。某些公认的原则是：语言是以多义性为特征的符号系统。正如热尔梅纳•布雷指出的那样："它通过三大可分析的客观机制发生作用：它自身的生产和转化规律；那些用于组织讲某种语言的社会集团的社会现实的神话、意识形态和反映意识形态的词语，包括了宗教信仰和道德观念；弗洛伊德曾经深刻揭示其活动规律的，并引出了语言的表层句法与蕴含其内的语言的深层句法之间关系的全人类共有的性欲深层结构"（布雷，1978:359）。实际上，在文学批评领域展开的这些论战与人们更深入和更为普遍关心的客观真理的概念有关。文学批评科学就是对人类的时间观念，对人类和他们的艺术创作之间的关系，以及对人文科学（精神分析学，语言学和社会学）展示给我们的有关人类新形象所进行的一种长期不懈的研究。但我们还是不能沉湎于寻求悖论而以至于放弃对历史研究的兴趣。因为，毕竟在传统的批评和所谓的新批评之间，存在着一些趋向一致的观点。这些趋同点将有利于双方求同存异，并在共同关心的层面上结出硕果。因此，当人们听到皮卡尔1965年宣称应"对文学结构进行详细的研究"时大可不必感到吃惊，而巴特于1964年发表在《通讯》杂志上的

《符号学成分》也正是为了建立文学结构研究理论。为了让我们更全面地领略到这门学科的丰富内涵和纷繁的形式，难道我们不应当“希望传记家不迷失在他们的数字中，精神分析学家不深陷于他们的情结中，哲学家不纠缠在他们的概念或新词新义中？”（布律内尔等，1977：723）难道我们也不应当希望批评本身是一种有意识的行为，帮助我们逾越那些把我们与文学作品相隔开的鸿沟？

第二章

安德烈·纪德：对真实和真理的追求

从纪德的眼神中，我们能读到他复杂、真诚的心。



去做吧，不用判断是对还是错；去爱吧，不用担心是善还是恶。

——安德烈·纪德

1. 生平与创作

安德烈·纪德1869年11月22日生于巴黎。父亲是法学教授,母亲是诺曼底人,出身于上流社会的资产阶级家庭,信奉新教。他是家中的独子,11岁时父亲去世,从此,他便由女人们抚养长大。围绕在他身边的女人主要有三位:母亲、姨妈和母亲的一个朋友——安娜·谢克尔敦小姐。所有这些女人都是恪守传统道德准则、崇尚清教徒式的伦理、遵从社会习俗和具有责任感的典范。也许正是因为这个缘故,纪德才一直反对家庭,对作为家庭灵魂的女人尤其不满。如果我们留心他年轻时的作品就能深切体会到其中包含的对家庭厌恶和反叛的情绪。我们来读一读这令人震惊的宣言:"家庭,我憎恨你,你是密封的房屋,是紧闭的大门,是嫉妒幸福的场所"。当然,这种评论只是针对那种封闭的和狭隘自足的生活而言。我们在1902年出版的《背德者》中能找到反映这一题材的最突出的例子。

纪德于1891年开始他带有象征派唯美主义色彩的文学生涯。在以后的60年当中,他对法国文学产生了巨大的影响,这种影响一直持续到1951年他去世的时候。而后,语言在小说中的崭新地位和新小说现象赋予了文学创作另外一种意义。

2. 道德,纪德式悲剧的焦点

纪德不断地专注于自省,通过他所创造的人物来谈论自己。首先,他像蒙田一样,要求文学创作必须有个人的独创性和自主性。"他书中的每个人物都是独一无二的,并且几乎都能够找到与之相反或对立的另一个人物"(博马舍等,1984:909)。确实,在1891年出版的《安德烈·瓦尔特的手册》中,他过分地将夫妻关系理想化。而在《那喀索斯解说》中,他提出当一个男人和一个女人结婚后,他就会产生忧虑、烦恼和恐惧。这种在伦

理学和美学方面的对立见解，在他的文学创作中并不少见。另外两个例子，是《背德者》和《窄门》。在第一本书中，小说的主人公米歇尔与所有的情理、礼节和法律背道而驰，从宗教宣扬的清教徒式的伦理主义和虚伪的痛苦有益论的束缚中解放出来，以求能获得一种真实的生活。在第二本书中，他同样叙述一个爱情故事，但这是一个充满圣洁之爱的故事。热罗姆和他的表妹阿力莎深深相爱，他们两人都出身于严厉的清教徒式的上流新教资产阶级家庭。虽然彼此爱慕，阿力莎却拒绝了热罗姆，她希望在天堂与相爱的人见面，而不是在现实世界中和在肉体上得到满足。她偏执地认为性欲之爱都是有罪的。这种对圣洁的向往和痛苦的禁欲，将她引向了孤独和死亡。与《背德者》不同，后者把对个人、对肉欲享乐以及对性幸福的颂扬，全部让位于伦理和纯洁的美德，或者更确切地说，让位于神秘主义的幻想。

这样，纪德通过在虚构的小说中所描写的各种人物，逐一揭去他们所戴的各种各样的面具，展现出了他自己精神生活的方方面面。这种复杂性，这种真诚的努力，令纪德的文学创作绚丽多姿。

"事实上，纪德首先感觉到了自身的复杂性，并对自己的态度感到意外。从 1909 年开始，纪德就承认：别人很难描绘我精神生活的曲线。不仅如此，1924 年，他更指出，自己的每一本书都会改变方向，不会去迎合喜欢他以前作品的读者。他宣称，这样做是要教会读者，只有在有充分理由时，才为我鼓掌，并且只有当我的书称得上是一件艺术品的时候，才去买它"(拉加尔德等，1973：262)。

因此，将纪德式的道德看作是一种堕落的观点是不恰当的。我们不应该只记住他作品中那些要求彻底自由的言论，诸如"去做吧，不用判断是对还是错；去爱吧，不用担心是善还是恶"。我们还应当看到，在这些激烈而不合常理的言论中，存在着一种对基督教道德坚决反击的勇气。正如他所说"顺坡而行，只要它是向上延伸的"——这句话很好地阐明了他的原则。在纪德看来，人类最重要的就是自身的和谐、热爱生活、顺从本性、过无拘无束的生活、享受生活的所有乐趣。他对自我的肯定，以及对"真实"生活的谋求，成为向原罪，向一切业已凝固的陈陋习俗、一切宗教束缚、甚至是向上帝本身的挑战。

纪德主义也包含着另外一种重要的思想，这就是他在《地粮》中所强调的“空灵”。这部作品被认为是废除了所有禁忌的、彻底不受束缚的、快乐的福音书。纪德自己也曾宣称，这本书中珍贵的东西，便是对“空灵”的颂扬（博马舍等，1984：910）。

《地粮》于1897年由法国墨丘利出版社出版，这是一部重点强调伦理而不是美学的教育著作。在这本具有说教性的书中，纪德“唆使”读者从某些伦理的、理性的思维习惯中摆脱出来，以求更好地认识世界并了解自己。突尼斯的游历使纪德恢复了健康，他认为自己找到了生活的真谛：自由和热忱。因此，通过“这本新的福音书”，作者急于想告诉读者：“抛却原罪的压抑，享受土地上一切果实的美味”。在1927年版本的前言中，纪德将《地粮》当作一个“拥抱自己差点儿失去的生命”的康复病人的作品。了解一切，享受一切，成了一种责任。恢复健康，使人们能够拥有世界，对后者的限制将是对“上帝”的大不敬，而这个上帝在生活中无处不在。生活，本身就是奇迹。因为，在这个世界上，唯一的善就是生活。纪德长期承受的一切宗教束缚被勾销了，被一种肉体的福音所代替，这种福音宣告了一种全新的、自由的伦理。1893年至1894年，纪德的首次北非之旅，使他有了脱胎换骨的转变，甚至可以说是一种重生：“他说出了自己复原的秘密，那就是离开一切（包括基督。但这种诀别并不是决定性的）。他与死亡擦肩而过，发现了快乐、自由、光明和生活”（博马舍等，1984：910）。

在纪德看来，仅仅满足于拥有一种幸福也许就是拒绝所有可能的美和欢乐。因此，摆脱束缚就成为一种责任，这种责任的完成，是以完全的空灵为代价的。即使是心，也应当让它保持“空灵”。从任何已实现的幸福中，从所有过于亲密的联系和所有紧固在它身上的重负中解放出来。人们就是这样永不停歇、从不自满、坚持不懈地追求着快乐，追求着土地上一切生命所奉献的食粮。

纪德提出了许多生活的准则，在《地粮》中，纪德以《圣经》的名义向他的学生那塔那埃尔讲话，同时宣称自己是思想大师梅纳克。他写道：“应该与自我保持一致……不要去做任何将来回想起来会觉得痛苦的事情……应该超越自我……不是智慧，那塔那埃尔，而是爱……”（纪德，1948：18）。他称自己是“非正规军”，他喜欢本能，所有的本能，因为，在那里他

可以看到人类最自由、最真实的表现。但是，正如德尼·德·热鲁蒙发表的向《新法兰西杂志》的《致敬词》一文中所指出的，真正使纪德痛苦的是：新教徒的阴谋，是伦理而不是宗教，是裁判而不是拯救，是证据的可靠性而不是价值体系，是我们所看到的而不是强加给我们的抽象知识和奥义。他所接受的初始教育是严厉的新教教义，但他竟致否定基督教的道德和准则，甚至公开主张无神论。这种转变纯粹是作者在宗教层面上进行反思的结果，同时也是对其内心之痛反思的直接流露。这种痛苦让人们看到发生在他身上的悲剧，一个基督徒的悲剧、一个罪人永恒的悲剧。所有这一切似乎是说，他努力使自己的思想从基督教道德的主题，转换成对人类道德和尊严的承认，使后者摆脱一切宗教的束缚。关于"我"和"人"的理念代替了上帝。因此，纪德颂扬了一种建立在幸福之上的道德，反对以永福为核心的宗教伦理。

在纪德的作品中，人们如果只看到一种对欲望和本能的称颂，那就未免失之简单与片面。在欲望和本能的背后，人们能够感受到他对"空灵"和"不受拘束"的颂扬。获得真正的生活，不仅要求不顾所有的禁忌，还要求服从一种永不歇息的制约精神，因为，这种精神包含了不断的革新。的确，纪德式的道德有时表现得像一种反道德。虽然，纪德本人并非是一个不讲道德的人。有人曾指责他的个人主义，这经常妨碍他全身心地投入一项事业。其他人也曾惋惜过纪德在道德领域所推崇备至的无政府主义革命。纪德对他的同时代人在精神方面的影响，远甚于他在文学方面的影响。不管他愿不愿意，纪德对个人主义的颂扬，有将年轻人引向虚无主义和享乐主义之忧。因为，沉湎于欲望的满足，就意味着拒绝向道德及精神准则承担不可缺失的社会责任。人有可能推诿作为一个人对其他人和对社会所应当承担的责任，这种价值判断势必助长腐败的根苗。

3. 反对基督的基督教

纪德的"基督教"？所有的人都会觉得这个标题很自然："令人奇怪的

并不是纪德在他的作品和生活中都打有基督教的烙印，而在于他的叛逆，在于他对一开始使之成为基督信徒的神召的背叛”（布瓦岱弗尔，1963：112）。

在纪德的作品中，基督和梅纳克可能是最重要的两个人物[1]。基督是上帝的化身，是上帝。梅纳克是堕落的天使，近似于纪德自己，甚至已与他真正的自我混为一体。在纪德的生活中，也有两个最重要的人：妻子马德莱娜·隆多和他自己。对纪德来说，马德莱娜代表了对他本人习性和自我放逐的需要的反抗。因为，她给自己设定了一个惊人的任务，把丈夫从他自身中解救出来，从令他的生活分崩离析的挣扎中解脱出来。因为，丈夫在肉体和精神之间挣扎着，饱受这使他兴奋的双重意向的折磨。梅纳克、基督、马德莱娜和他自己，纪德正是围绕着这些人物构筑了他的作品。他的整个生活和全部作品都在显示梅纳克这个堕落的天使如何逐步战胜基督。也就是说，他阐明的是幸福和享乐怎样战胜永福，怎样拒绝上帝拯救的思想（布瓦岱弗尔，1963：321）。

在《如果种子不死》中，纪德表现出了他对童年时期接受的清教徒式教育的反抗情绪。“你们以哪个上帝，哪种理想的名义，来阻止我按自己的本性生活？如果我只是顺着它，这种本性将会把我引向何方呢？一直到现在，我接受的是基督教的道德观，这里面至少包含了某种清教的教义。而这种严格的思想，人们是把它当作基督的道德灌输给我的，而我为了顺从这种思想所做出的努力，只是让自己得到了一种内心的混乱与茫然”（纪德，1972：286－287）。

从此以后，纪德不顾基督教的信仰，而去追求人类内心的和谐和一个幸福自由的“我”。1894 年 5 月，他在从罗马寄给他的朋友马塞尔·德鲁安的一封信中，确切地表述了他的新“思想”：

“我终于达到了这种不再有个人信仰的幸福状态。这种状态对哲学家来说，大概就是怀疑论；对文学家来说，就可称之为‘对话的状态’。这种状态来自于对他人的信仰及道德……的洞察和广泛的理解”（布瓦岱弗

---

[1] 在《地粮》中，纪德以《圣经》的名义向他的一个学生那塔那埃尔讲话，同时宣称自己是思想大师梅纳克，在《背德者》中也是如此。

尔,1963:128)。

从这些话中,我们可以看出,纪德已经远离了基督教,甚至对基督感到愤慨。他在1958年出版的《日记:1889—1939》中有这样的记载:"我曾经白费力气,反复地读过《福音书》,但我觉得并不能仅凭基督的一句话,就能使婚姻和家庭变得牢固……"。然而,追求一个真实的自我,实现一个完美的自我,允许不加限制地享受强烈渴望的快乐和幸福,这一切都是在呈现多面性、无处不在的上帝的光辉照耀下开始的。

在《地粮》中,纪德通过梅纳克对其信徒那塔那埃尔的教导,使我们看到了他重新构想的道德——不仅没有基督,而且还反对基督的基督教。

"那塔那埃尔,你必须知道,上帝无处不在,万物都是上帝,没有一个创造物不体现它的存在……不管你到哪儿,你能碰见的只有上帝,上帝就是你面前的一切"。

这就是《地粮》开头中的几句话,这纯粹是小说家个人视野中的上帝,与基督教中的上帝没有任何关系。作者在这本书中进一步明确指出了其关于上帝的含义:"那塔那埃尔,这就是为什么我把我爱的一切都称之为上帝和为什么我要爱这一切的原因。

为了很多美妙的东西,那塔那埃尔,我用尽了爱……

一种令人感动的存在,那塔那埃尔,而不是静止的……

我希望已经很好地体验过所有的情欲和所有的恶习,至少我曾促成它们。我的整个身心都急切地奔向所有的信仰……

那塔那埃尔,我不再相信原罪"(纪德,1948:19—22)。

显然,通过这些言论,通过梅纳克的这番教诲,纪德在人类的无限欲望中,找到了"上帝"的存在,并且在对人类自身的信任中,找到了对"上帝"的信仰。从这种意义来说,梅纳克就是纪德自己,就是一个形象,一个高大的自我,一个可鉴别的自我。他的反抗本身,就是对自由和对摆脱束缚的辩护。没有什么比纪德所做的努力更富人道主义精神的了。这种努力主要从亲身经历中,通过人类对思想和行为,对生命、原罪和幸福之间的关系进行反思来获得坚定信念。他希望个人的思想不要封闭在宗教的祭台上,而要回到尘世中,与人类所能拥有的道德和幸福紧密结合,以此给生命一种世俗的圣洁和更有活力的统一。弗朗索瓦·莫里亚克在他本

人的《日记》中，很好地阐明了纪德的精神状态：

“直到最近，(纪德)才简化为基督教徒与希腊正教徒的对话。敌对双方在他的心中轮流说话，或者是乱哄哄地进行争论……可能，他很早就赞成本能自由自在地发展，但直到最近几年，他都没能下决心抛掉他内心深处的反对声音……”

“今天，所有的反对声都停止了。1932年的纪德似乎已从某种事物或是某个个人的束缚中摆脱了出来……”(莫里亚克，《日记》第112页，转引自布瓦岱弗尔：1963)。

他终于摆脱的这个人，这件事，无疑就是基督和基督教。他不再用怀疑而是用肯定去反对宗教信仰：“不可能存在的不会存在”。纪德在他的《秋页》中遗言道：“人类应该学会不乞求于……神意……。”

“要达到这种完全的无神论境界，需要很多美德；而为了保持这种状态，还需要更多的美德……只有当上帝的概念退隐，让位于美德时，只有当人类的美德和尊严取代了上帝之时，我们在尘世间进行的这场奇怪的比赛才会赢。……上帝只是以人为参照物的，上帝没了，只剩下人，上帝的存在只能基于人的存在”(布瓦岱弗尔，1963：113－115)。

事实上，纪德的上帝不再是宗教意义上的上帝，而是他自我的升华。上帝，就是美德，就是人类的美德。

紧随他的思路，我们看到纪德所做的努力。目的在于正本清源，将基督非基督教化，使其与教会分离。进而言之，将一些人们认为是得自于上帝的道德准则复归人类。正因为这样，纪德就像一个先行者，努力用以“人”为中心的道德，代替以“上帝”为中心的宗教。因此，纪德的基督教最终成为一种真正的非基督教。

4. 小说中的小说：小说写作技巧的革新

《伪币制造者》是唯一一部纪德在自己的作品中，同意称之为小说的文本。法国古典小说采用第一人称来写作，通常只讲述一个故事，布局巧

妙，环环相扣。而纪德则背道而驰，以追求新的形式为己任，不让他的书按照传统的写作方式仅仅围绕一出戏来展开。并且，他决定取消故事情节，多角度地切入，从而使叙述显得枝蔓丛生。

在这部小说中，纪德构思了众多的人物和一些看似毫无关联但又相互交织的细节，展现的是各种道德观和审美观的对抗。处于作品中心位置的，是一位小说家，他拿着自己的"日记"，想写一本名为《伪币制造者》的小说，但他仍没理清主题是什么："我脑子里一片空白，他解释说，我到底想写什么，或者我不想写的是什么：是那些我不能把我看见的、知道的，别人的生活和我自己的生活所教会我的一切……"，"我的愿望就是，一方面陈述事实，另一方面，努力使它具有某种风格"。"为了达到这个效果[……]，我虚构了一名小说家，把他作为主角。而小说的主题，更确切地说，就是现实提供给他的和他主张从现实中创造的二者之间的争斗"（见作品中第二部分）。事实上，纪德带给作品中小说家爱德华的所有思考就是他本人的文学主张。这些思考是关于小说的原则，以及将作者自己见证过的历史事件作为小说素材的方法。但是爱德华在他的创作中并没有进一步阐述这些问题，而纪德倒向我们展现了一个丰富的现实，那就是年轻人努力摆脱社会和家庭的束缚，反抗传统习俗，追求真实，享受爱的甜蜜与痛苦。

纪德革新了小说创作的技巧，《伪币制造者》被认为开创了新小说的先河。"1925年，当纪德决定将他的这部作品称之为小说时，就清楚地指出，他想改变技巧：用复杂代替简单，用厚重的现实来代替脸谱化的世界。事实上，这是一种新的探讨。在这里，他试图协调自己对于小说故事性的见解与不屑"（布律内尔等，1977：596）。因此，当我们谈论《伪币制造者》时，就会关注它的创作过程。同时当我们阅读小说的篇章，品味作者的文笔时，会觉得如同有一架摄像机使我们可以自由灵活地走近或远离这个或那个人物、这个或那个场景。他发明了被称之为"小说的小说"，爱德华在谈及同名小说时，也曾经提到过这种方法。采用忽略情节的新小说方式进行创作，对纪德来说，重要的是那些追求自己精神法则的人物。纪德旨在创作一种"纯小说"、一种没有故事情节的小说、一种抛弃传统和常规性描述的小说。所有这一切，只有一个目标，那就是先展示现代人生存环

境的不确定性和复杂性，然后再向我们揭示那些被称之为“伪币”的错误的社会观、价值观和文学主张。

《伪币制造者》被公认为纪德的杰作。在这本书勾画了他所有的感受和矛盾。伪币诉讼案充实了这个关于中学生制造伪币的故事：爱德华的诚实、贝尔纳的愿望与灵魂伪造者们的道德形成鲜明的对比。而传递一种纯洁、正直而且真实的声音则是他们一生的追求（布律内尔等，1977：597）。

5. 纪德主义，赞成或反对？

纪德主义指什么？在我们看来，它指的是纪德面对生活与问题的立场、面对人类及其命运的态度。与其说这是一种美学，不如说它属于伦理学的范畴。当然，纪德对20世纪的重要贡献是他的写作风格，然而与其深邃的理性思辨相比，那只是第二位的。

他的所有作品都是令人无法抗拒的。沿着他的思想和生活的轨迹，我们发现无论它们是否给人以好感，它们总能打动人心，而且十分真诚。他看似是欧洲古老传统、人文主义传统的继承者，但事实上，他还是一位最独特、最具现代思想的人物。他的新人文主义在盎格鲁一撒克逊世界中产生了无与伦比的巨大影响。在《俄狄浦斯》这本书中，纪德赋予主人公一种人文主义的信仰，这种主张似乎还与纪德的个性有很深的、恒久的联系。

“我知道了，只有我知道，可以不被斯芬克司吞噬的唯一答案，就是：人。可能这个‘人’字需要有一点勇气才能把它说出来。但是，在我听到这个谜语之前，我就已经知道了这个答案。我的力量所在，就是不接受任何其他答案，不管问题是什么。

因为，孩子们，你们要清楚，我们每一个人，在年轻的时候，在人生的初期，都会遇到一个魔鬼，它给我们出一个谜语来阻挡我们前进的道路。但是，我的孩子们，不管这个斯芬克司给我们每个人出的谜有多么的不

同，请相信，谜底都是一样的。是的，只有用唯一的、相同的答案来回答各种各样的问题。并且，这唯一的答案，就是：人。对于我们每一个人来说，这唯一的人就是：自己。”

从他的这些隐藏于各个层面、散见于不同作品的表述中，我们确实可以感受到一种大无畏的挑战精神。纪德是一名苛刻的醒世作家，他无视任何宗教的玄学理论，拒绝所有违背个人发展的规范。在他看来，人类的本质就是与自身协调一致，同时尊重自身的暧昧。应该“要求自己成为本来的样子”，这可能就是为什么在他众多作品里的不同主人公，总是追寻自己的道德标准和生命真谛的原因了。纪德的人性统一和伟大似乎就在于他要“成为真实自我”的愿望，在于小说家先前做出的决定：“要活到上帝的末日那一天”（萨特语）。

“他原本能够像其他人一样，在20岁时做出到底信仰什么的决断，比如做个无神论者，并且坚持一生。他没有这样做，他想检验一下他与宗教的关系，他想确认，最终引导他走向无神论的辩证历程是一条在他之后仍能让人重走的路，而不是受概念和观念束缚的僵化之旅。他与基督教无尽的争论、感情的宣泄、讽刺性的回应，他的卖弄、他的决绝、他的进步、停顿、他的反复、他作品中模糊的上帝的概念，以及尽管他只相信人却又拒绝放弃上帝这个词儿等，所有这些体验和感受让我们最终对他有了更清楚的了解，这比上百次的示范讲解还强。我们只要读他的作品就能重温他的经历，亲历他的生活。他让我们避免陷入他曾经跌入的陷阱或令我们像他那样从陷阱中爬出来。[……]黑格尔说，所有真理都是慢慢地发育成长起来的。人们经常会忘记这一点，都偏爱结果，而忽略培育过程，把思想看成是一种成品……纪德是个不可替代的例子，因为，他选择真理成长的过程。他20岁时决定的无神论是个抽象的概念，那是不真实的。这一信念经过缓慢的发展历程，终于在半个世纪的漫长探索之后修成了正果，成为一名无神论者，他的学说也变成了他的也是我们的具体真理。从此，今天的人们就能够变成新的真实”（参见1951年3月《现代》杂志，萨特：《永生的纪德》）。

纪德表明了他的信仰中没有上帝，他以令人钦佩的坦率和勇气，道出他的信仰中只有对人的崇拜。当然，这是对那些有评价能力的公众而言

的。从宗教桎梏中解放出来，即使是部分地解放出来的意识和道德必然会向生活和幸福奔去，而生活和幸福是永不重复的。当道德变成一套机械的形式的时候，就只会导致自我禁锢和死亡。如果向热情、爱情和自由敞开大门，她就可以获得新生。然而，纪德主义在某种程度上来说，是没有玄奥内容的道德，是一种去除了成见和宗教禁忌的精神。而这一切都是为了更好地实现自我，是为了在不断的内心完善过程中得到幸福。

在他最后一部作品《黛塞》的结尾，纪德总结了自己的一生，他让临死的黛塞说道：

"如果拿我的命运和俄狄浦斯的命运相比，我很满足，因为它是圆满的。在我身后，留下了雅典城邦……我建成了自己的城邦。我死后，我的思想将永不消逝地长存于这座城市。我将要孤独地死去，我处之泰然。我已经品尝了大地的果实。每当我想到我死后人们会认为他们活得更幸福、更好、也更自由，我就感到非常欣慰。为了将来人类的利益，我完成了自己的使命。我已经生活过了"(纪德，1946：113)。

第四章

马塞尔·普鲁斯特：小说只是小说本身创作的历史

逃避现实，普鲁斯特力求在作品中发掘更为纯洁的世界。



可能只有从这些真正堕落的生活中才能看到世风日下，道德失范，足以令人痛心疾首。对这个问题，艺术家想出的办法不是独善其身，解决他自己个人的生活，解决他所谓的真正的生活。艺术家寻求的办法具有总体意义，是一种文学的办法。正如教会的高僧，他们自己是善人，常常从认识人的罪恶开始，通过自身的修行而成为圣人。伟大的艺术家，多有不轨之举。他们通过自己的陋习去构思能兼善天下的道德规范。

马塞尔·普鲁斯特

1. 生平与创作

马塞尔·普鲁斯特1871年7月10日出生于巴黎,父亲是医学教授,母亲出身于富有的犹太经纪人家庭。他从小就过着一种养尊处优的生活,并接受了良好的教育。

普鲁斯特在童年患上了哮喘,体质一直不好。随着年龄的增大,他的病情愈来愈严重,以至于小小的异响,奇怪的气味,甚至一束强光都会令他发病。他不得不远离其他孩子,时时受到特别的呵护。

普鲁斯特的第一部作品《欢乐与时光》于1896出版,没有获得成功。但这并没有影响他投身文学的意愿。他开始酝酿另一部小说,其中融合了他童年的回忆和巴黎的生活场景。1903至1905年间他的父母相继去世,在经受了巨大的痛苦后,他才想到必须把他的文学创作计划付诸行动。1912年他完成了一部800页的作品,命名为《追忆似水年华》。但所有的出版商都拒绝出版这本新书,他不得不自掏腰包,才让这部作品与读者见面。这其间他的作品源源不断问世,他别具一格的创作手法终于得到文学界认可。1919年,《在少女们身旁》获得龚古尔文学奖。1922年,普鲁斯特与世长辞。1927年,《重现的时光》正式出版。至此,7卷16部的《追忆似水年华》全部出齐。

2. 普鲁斯特的文学观

2.1 伯格森的思想

亨利·伯格森是法国20世纪最有影响的哲学家。他的哲学思想深深影响了普鲁斯特。伯格森的主要哲学思想是:人的智力是用于实践的,最初被用来制造工具,特别是制造能制造别的工具的工具,它的概念和原则只作用于物质。直觉更能直接了解人的内心世界。时间有客观

时间和主观时间之别。客观时间是按时钟计算,分为时、分、秒。但,它不是时间的本质,主观时间才是本质。主观时间,也称为持续,是人们经历过的时间,对一些人来说长,对另一些人来说短。持续是时间的自我品质,是看不见的未来,且具有创造能力。艺术则是持续的具有创造能力的见证。艺术家创造深藏于灵魂深处的形象时,作品并不是一成不变的。作品的内容会随着创作时间的变化而变化,因为创作时间的长短影响艺术家的心理变化,从而改变作品内容。因此,持续和创造构成一个整体,创造过程的时间是创造的组成部分。艺术的目的是激起人们某种直觉。伯格森认为人的行为分为两种,一种是表现外在的自我的行为,如我们固有的观念、社会偏见等等;另一种是表现内在自我的行为,是出于直觉的行为,是人们真实的爱好、本能的反映或自然的流露。在后一种行为中,人们才得到真正的自由。所以,“艺术,无论是绘画、雕塑、诗歌或音乐,其目的皆是摒弃实践中有用的象征,摒弃为社会接受的、约定俗成的普遍的东西,摒弃那些对我们掩盖真相的一切”(拉加尔德等,1973:82)。艺术使我们直接面对真实,是对真实最直接的观察。我们的内心生活也是回忆。回忆分为两种:回想回忆(mémoire souvenir)和习惯回忆(mémoire habitude)。回想回忆的是表象,且仅仅是表象。内容按照自然规律一次性地反映在我们的脑海中。这种回忆是直觉的、自发的、任意的。习惯回忆不是表象,是行动。它属于现在,涉及将来,内容不是一次性映入我们的脑海中,而是分多次,需要重复和努力。回忆的过程不是自发的,不能算是真正的回忆,而是借助于回忆的习惯。这两种回忆并不是绝对分开的。习惯回忆随回想回忆形成而形成。一切取决于我们对记忆的使用。如果我们的意识是追寻既往,则使用回想回忆;如果是用过去的经验以满足行动的需要,则使用习惯回忆。回想回忆是人类特有的,不受当前行为的干扰,不用于任何目的,意味着梦想;习惯回忆促使我们行动,有助于我们从过去的经验中汲取教训。伯格森提倡应该有意识地认真研究直觉的印象。直觉带给我们的是纯粹状态的时间,即持续;是生活和精神的自由,即创造。

2.2 作品是作者的另一个自我

普鲁斯特在文学批评集《驳圣-勃夫》中表达了自己的文学批评观,他的思想明显带有伯格森思想的烙印。当时占主导地位的文学批评观认为:评论一部作品前,必须了解作家的生平,他的社会背景,受到的影响等。持这类观点的代表人物是圣-勃夫和居斯塔夫·朗松。但普鲁斯特认为,一部作品是作者的另一个自我,他不同于我们在习惯、交际或且行中表现出的自我。写作是一种创造,意味着作家超越于日常生活的时间之外,把自己关闭于作品的时间之中。作家的生平并不能说明作品,批评家研究的应是作品,而不是作者的生平。小说《追忆似水年华》的问世,宣告了一个新的时代的诞生:一方面小说并不围绕某个情节展开,人物的刻画采用零散手法,社会现实居于次要地位,而人物的心理意识成为表现的主要对象;另一方面作家对自身创作活动的思考在创作中占了中心地位。这一切显示了作者对外部世界的价值的怀疑,显示了一种研究人的新方法,不再把外在的个体当作了解的全部对象,这样做过于片面和简单。有评论家说这部小说既是一个时代的历史,也是一种意识的历史。

小说全书分为7部:第一部《在斯旺家那边》、第二部《在少女们身旁》、第三部《盖尔芒特家那边》、第四部《索多姆和戈摩尔》、第五部《女囚》、第六部《阿尔贝蒂娜不知去向》、第七部《重现的时光》。与巴尔扎克不同的是,普鲁斯特并不力图反映他那个时代的各个阶层的面貌。他仅仅观察他所熟悉的圈子:没落的贵族、犹太资产阶级、文学沙龙、仆人……为的是通过他们来展现人生的一般规律(密特朗等,1984:99)。整部小说从头至尾以一名叙事者的叙述为线索。这名叙事者正是普鲁斯特的化身,他用第一人称向我们讲述他自己的经历:从童年时期开始,经过青年时期,19世纪后25年,直到第一次世界大战时发生在家里和社交界的故事。从巴黎、外省、乡下到诺曼底海滨,从上流社会的沙龙与人物到艺术家和文学家之间各种关系,从友谊、爱情、死亡、好恶、肉体和精神上的痛苦、情感和心理发现到哲学思考等。简而言之,展现在读者面前的是他所看见过、所理解过、所感受过的一切。一旦回忆起能

使他又看到他认为已忘却、已丢失、已消失于记忆中的人和事，包括感觉，他都一一加以分析、描写。除了描写他的一生，他还描写了与他的一生有联系的其他人的一生。他的一生因他们而受影响，或改变、或充实丰富、或忧郁痛苦。每个男男女女都被精雕细刻，原形毕露。作者仿佛是用X光透视，使人们看到了一副副骨架（夏尔东，1988：30－31）。普鲁斯特不同于巴尔扎克和司汤达，巴氏和司氏笔下的人物是生动的、活跃的，他们要让我们看到人物的一举一动。而普鲁斯特则“要让我们置身于他创作的中心，让我们进入他体内，看看那里无数人物的灵魂。这些人既是他自己的一部分，也是他内心世界的一部分，这是一个他用回忆感知到的世界”（夏尔东，1988：31）。

3. 小说的新视野

3.1 时间性

受伯格森思想的启发，普鲁斯特在小说中对时间采取了前所未有的处理方法。小说看起来像作者的自传，内容以逝去的光阴为主，但时间不再是一去不复返。普鲁斯特的时间观不是线性发展，而是一个有机的整体，时间即持续。他努力地通过对悠远绵长事物的回忆把握时间。他依靠智力对事物进行剖析，对人的剖析则是通过人所处的一些特殊的状态如睡眠、病中、热恋、艺术欣赏等去表现。由于艺术能给人以永恒的感觉，普鲁斯特相信我们因此可以摆脱时间的束缚（布瓦岱弗尔，1963：37－39）。

普鲁斯特在小说里明显地刻画了时间对人的束缚。这体现在它不具有保护力，而具有破坏力。时间由各种境况、各种变化、各种关系组成，看起来不可逆转，呈线性发展。它是一种不断变化着的东西，我们可以从外部感知它。它在人身上发展就表现为使人衰老和死亡。在小说里，人物最后都免不了死亡。随着时间的推移，人的脸变苍老了，步履变沉重了，或者移情别恋了。如小说的最初三部，并不让人感觉到时间的破坏力，并

不让人感觉到爱情和幸福之短暂。花季少女所象征的散乱的欲望，以贝尔格特为榜样的文学志向，这些都仿佛是一缕意趣盎然的春光，映照着《在斯旺家那边》和《盖尔芒特家那边》。但普鲁斯特边创作和边等待第二部小说出版的这段时间很长，他变老了，他的哮喘病和同性恋的嗜好已经不可救药。悲观的情绪笼罩着他。小说的风格变得更抽象，更朴素。他笔下的人物也变了：盖尔芒特一家显得更虚伪，虚荣心更强。圣卢也变得与他的叔叔臭味相投。在维尔杜兰夫人的沙龙里，根据人们与他谈话的口气，叙事者惊异地发现虽然他曾认为自己是宇宙的中心，永恒不变，但是他也和别人一样已步入老人的行列，未能幸免于时间的破坏。时光迁流，不知不觉，最后却物化于沙龙常客们的脸上。显然有一种可以称之为"时间心理"的东西在起作用，普鲁斯特以极其精确的笔触分析其产生的后果，并进而证明，尽管人的感情非常热烈，几乎仍然是无法沟通的，因为"人们不可能同时产生同样的感觉"。置于时序控制下的自我并不能完整保全自己的个性，而且忘却的力量如此强大，从前的自我可能在不同的境况下消失或重现。于是时间使现实具有多重式样，而且使它变得不可捉摸(布律内尔等，1980:601)。

但普鲁斯特更想要给读者体验到的是不同于这种线性的时间概念。时间是现在而不是过去，是在更广阔的永恒宇宙中的概念。历史的、连续性的时间是不存在的。人们只是通过各个时期的更替、不同时刻的变化和非连续性才感到时间的连续性。现在的时间和失去的时间总是显示了非连续性。因为从来没有同样一件事会以同样的方式重复发生?，每一次都不同。时间是叠加和累积。从某种程度上讲，时间是一种巧遇，巧遇某些短暂的时刻、某些地方、某些变化、某些事端、某些存在。所以，普鲁斯特的小说没有故事情节，看不出时间顺序，读者感觉不到时间的流逝。小说里白天和黑夜罗列在一起，有些白天和黑夜之间跨度达几年。作者用很长的篇幅描写巴尔贝克的大饭店餐厅里的一顿饭局，而用寥寥数语将十年时光一笔带过。在巴尔扎克或左拉的作品中，我们总能看到时间在叙述进展中的作用。时间被充分地运用在实际的生活、劳作中，生活实实在在地"时间化"了。它所引发的感触或抽象，或具体，或深刻，或虚幻，无不形象地表达时间的迁流、岁月的沧桑、人事的变迁。但是，普鲁斯特的

人物从来都不处于变化中，而是已经改变。当第一部分里出现的人物，在后面部分又重复出现时，人物的命运、感情已发生令人惊诧不已的变化。他们的命运变化没有时间顺序。叙事者不由自主的回忆把不同时期和不同境遇的感觉叠加在一起。不同时期的往事历历在目，使叙事者既处于现在，又处于过去。普鲁斯特力图凸现的是我们不能直接意识到的时间。这是一种纯粹状态下的时间，它既是现在又是过去，一种能留下来，共同呈现的东西；一种不会消失，可以帮助人们重新抓住和重新体验在一去不复返的现实世界里无数的人我关系、物我关系的东西。

普鲁斯特的时间观就像一个"在两个维度下生活的人：一个是生命的维度，即人的生老病死范围；另一个是超自然的维度，即宇宙时间的维度，永恒不变的维度。他本人就是维系这两个维度的唯一纽带"（布瓦岱弗尔，1963：78）。他是把回忆，把时间作为文学创作的基础、主题和中心的第一人。也许人们可以这样说，"普鲁斯特的一生是对生活的长期的逃避。但这种通过回忆，生活在过去的时光里的逃避是向前的，它超越时空……达到另一个世界，达到神秘的深层时间"（布瓦岱弗尔，1963：40—41）。

3.2 存在

普鲁斯特对欧洲文学的另一个贡献或许就在于他是以"存在"作为小说主题的先驱者。以流逝的时光作为贯穿小说全线的主人公使普鲁斯特成为形而上自然主义的奠基人之一，许多今日的法国小说家都源自这一流派。

普鲁斯特的小说显然是以生活做实验，以对生活必不可少的物质为实验对象。作者试图不步传统小说的后尘，对人物的描写不从传统小说认为起决定作用的故事情节入手。小说没有客观描写，没有主观臆造，没有时间顺序，没有叙述线索，甚至没有故事情节。唯一可捕捉的迹象是，小说是作者心理活动的自传：叙事者意识清醒，没有主动的回忆。事件、感情、人物的描写都不是客观的，而是完全和它们在某一刻出现在叙事者脑海里一模一样。这某一刻，这一瞬间，是缥缈的、难以捉摸的，但可以借助记忆、回忆重新体验。普鲁斯特追寻逝去的时光，就是追寻他的记忆中

的事情。他借助的不是自主的回忆，因为自主的回忆是用智力、眼睛的回忆，它提供给我们的是过去一些迷惑的踪影。只有不由自主的回忆才是可信的，它和人们隐藏得最深、最细微的感觉相关，和人们的潜意识相连，和能过滤出真相的印象有关。探求内心世界是这本书的真正目的。在他看来，只有内心世界才能提供真实性和连续性的保证。因为“我们的生活里出现一个又一个的自我，这是表面的生活，背后流淌着一股连续不断的意识(伯格森的哲学)。我们可以通过不由自主的回忆，重新获得感觉，又通过这些感觉，重新回到我们的过去。这证明了我们的一生是一个整体，我们的内在的自我是一个整体，我们是可以战胜时间的。不由自主的回忆贯穿这部作品，说明了它在小说的构思和结构上占有举足轻重的地位”(梅托等，1986：267)。

对普鲁斯特而言，“回忆”一词和时间概念密切相关。回忆在一定程度上是一种工具、一种媒介，人们用它来追寻和复活失去的光阴。它使生命显得无边无际，人在时间上的演变因而变得可以捉摸。而时间对我们显得既亲切友善又不怀好意。亲切友善是指它能使作者的创作与日常生活融为一体；不怀好意是指它有分离和摧毁的力量，势不可当。福楼拜的创作是断绝文学与生活之间的任何联系，他的文学作品向生活关上了大门。与之相反，普鲁斯特为了要消除文学创作中的人工痕迹，把作品的大门向生活打开。所以，普鲁斯特笔下的人物虽然有相似的经历，但却有各自的话语方式。遣词造句，举手投足，都各有千秋，毫不相同，各有各的本质。要模仿某人的言行举止，稍微准备就能办到。但那种活生生表现人物内心的能力只能来自生活，来自作者对生活独特的观察和把握，这也是这部小说的独特之处。

皮埃尔·夏尔东在他的《给我解释……普鲁斯特》一书中，阐述了回忆的主题怎样与时间的主题相结合：“在给朋友的一封信中，普鲁斯特试图尽量准确地阐明他所想做的事。他认为，为了理解他作品的意图，可以想象他要用天文望远镜来观测时间。因为天文望远镜可以使我们看到肉眼看不见的星星。他就是想让那些已经完全忘却，有时甚至是很久远的无意识的现象显现在我们的意识里。”因此，他回忆的往事使我们深深地感到这是他自己的历史，是他自己的心路历程。而且，写作对他来

说是一件生死攸关的事。普鲁斯特的书与生活中最真实的面貌不可分离，写作能使他苟延残喘。他自己在他的作品的最后一部《重现的时光》里说："我有一股深层的疲惫感，因为我感到这段漫长的时间，我一直不间断地经历过、想过、酿造过。我感到它是我的生命，感到它就是我自己，感到它在支持着我，感到我处在它的顶峰，感到我不能不带着它和我一起移动……我觉得我身上的这个遥远的过去，我快没有力气带着它和我在一起了。"

所以，对普鲁斯特来说，寻找回忆，也就是寻找印象和感觉。"也是探索他的过去。叙事者发现，他的过去、他的内心世界表面看起来断断续续，但却遵循着某些规律。譬如，他发现，在他一个接一个的爱情的回忆中，总是要把爱情与因某种缺失而痛苦不安的情绪联系起来。原来平时母亲在他临睡前必定会给他一个吻，但斯万先生的来访每每使母亲不能像平常一样在他临睡前来到床前吻他。这种探求内心世界的意愿说明普鲁斯特身上的意识流不是以朦胧状态出现，而是伴随着一种反射的行为"（梅托等，1986：267－268）。

叙事者像一个荒谬的人，孤孤单单，被关在自己的精神的牢房里，什么也不能解救他，包括友谊和爱情。小说的人物也完全在反省自己，每个人只拥有自己。他们把自己的境况看成是命中注定，而不是自由。这显示了普鲁斯特作品中的双重边界：一个是领域的边界，另一个是方法的边界。小说的领域是过去，是自省的人，以及能把我们内心最深处的感觉积聚起来的看不见的潜意识。小说家又用精神的方法，使封尘在我们灵魂里的过去通过不由自主的回忆浮现在我们的意识里。他认为，留在我们身上的主观时间是摧毁不掉的，是事物的本质。因为由某种印象、某种感觉引发的不由自主的回忆使我们认识了一个更真实的世界。我们并不了解它，时间是无法毁灭它的。"过去的情景意外地浮现在叙事者的眼前，使他流下了幸福的泪水。因此，他逐渐下决心以写作战胜时间和死亡。他确信不由自主的回忆使他发现了那种纯粹状态的时间是什么"（亚伯拉罕等，1982：525）。

4. 艺术的功能

这部小说围绕着一个形而上的思想：文学和艺术创作可以使我们发现另一个世界，这才是事物的本质。相对于我们传统概念的生活和事物，它更真实。文学和艺术创作使人摆脱时序的桎梏，免于被遗忘，因而人可以长生不死。人们一般都承认，艺术和文学创作的前提是时间的积累，对事物的深入了解，无声无息地发现它们，对它们进行必要的改造。人们也承认文学和艺术只关注永恒和持续，它们要挖掘深厚的历史。而时间意味着控制、磨灭和衰败。为了战胜在每个人身上一去不复返的时间，普鲁斯特求助于艺术，使人的生命可以自觉、充实、永恒。

《重现的时光》有几处是他从过去的经验中总结出的艺术所具有的千真万确的意义：艺术创作是人的自我超越，获得人最高的生命价值。对普鲁斯特来说，艺术是一种志向，他试图把艺术和永恒的生命联系起来：

艺术创造性地复活生活。艺术家应重新抓住这种生活，首先是他自己的生活，然后是别人的生活。以前我们做的工作，是出于我们的自尊心，出于我们的狂热，出于我们的模仿思想，出于我们的抽象智慧，出于我们的习惯。艺术家要把这样的工作分解。他要揭示给我们的是时间和生命的深层结构，那里才有真正存在过的东西，我们却对它们一无所知（参见《重现的时光》）。

只有通过艺术，我们才能超越我们自己，才能知道别人所看到的这个世界是怎样的。它和我们的现实是不一样的，我们不知道那里有什么风景，就像我们不知道月亮上的风景一样（参见《重现的时光》）。

艺术没有道歉。意愿对于艺术并不重要，艺术家每时每刻都听候本能的召唤，这样的艺术才是最真实的艺术，才是生活最严厉的学堂，真正的最后审判（参见《重现的时光》）。

艺术是找回失去的时光的唯一手段。我明白所有这些文学作品的素材，就是我过去的生活，明白它们在我无所用心的时候，偷懒的时候，亲热

的时候，痛苦的时候，来到我的身边。而我却猜不到它们的目的地，它们如何生存。就像一粒种子，它储存了所有变成植物所需的养分，而我却不知道它如何变成植物。我就如同种子，当植物成长时，我就死了（参见《重现的时光》）。

事实上普鲁斯特发现的世界是精神的世界。他认为艺术创作是能够达到这个世界的唯一办法。因为只有艺术才拥有自由。他认为艺术拥有超越时序，并帮助人类摆脱时序控制的神奇力量。用写作重现过去，以一部作品的结构表现人生的结构，赋予人生以最深刻的价值，使人的生命不至于被遗忘、被遮蔽。他力图让读者进入这些价值的世界、精神的世界，那就是永恒。用追寻失去的岁月来表现现实世界中的真理，这办法似乎是令人放心的。普鲁斯特回忆过去，一方面表达了对有限人生的感受和对超越生命之限的迫切希望；另一方面，如邦雅曼·克雷米厄所说，他把眼光投向过去，穿梭在无生命的世界和意识之间，是为了更好地了解真实的世界。对他来说，事物并非像人们所能看到的一样，"一小时并非仅仅是一小时，那是一个装满香料、声音、计划、气候的罐子"。世界并非出于偶然，而是必然的，因为它出自至高无上的艺术家之手。小说家理应在艺术中找到真理，就像科学探索真知一样。

虽然普鲁斯特也如常人一样无法避免痛苦与衰老，但创造力仿佛使他超越了痛苦，达到永生，搭救他于千篇一律的重复中。他觉得全身心地投入写作和艺术，可以直觉地创造他和现实的关系，可以主观地解读现实，深入现实，改变现实，再创造现实。把时间玩弄于股掌，这使他无比幸福。他的文学创作具有超自然的能力，使记忆、图像、视觉不被遗忘，不会消失，幸福时光可以看得见摸得着。人们可以享受到这种幸福，即享受过去的时光、爱情，包括烦恼中遗留下的一切。普鲁斯特认为艺术创造力始终是一种梦想，一种对幸福的期盼。普鲁斯特的生活即文学，即艺术创造，即追求幸福，这样的生活富有意义。

虽然现实总是苦海无边，内心的希冀还是时时浮现出来，使我们能在痛苦中得到哪怕短暂的幸福，找回失去的乐园。幸福存在我们每个人身上，只是我们不知道而已。对普鲁斯特来说，只有艺术的冲动才能揭示它。艺术的冲动不仅能扩大瞬间的幸福，还能抑制我们的痛苦，缓解我们

的狂热,纯净我们的心灵。在《斯万的爱情》这一节,斯万对奥黛特疑心重重,但只要他听到维德尔的奏鸣曲的短句,他就会回到过去的幸福时光。"到了这天,一直埋藏在他生活深处,看不见的记忆……又被唤醒,像长了翅膀一样,又浮现于他的脑海,狂热地歌唱着……忘却了的幸福的叠句"(布瓦岱弗尔,1963:79—80)。

艺术把我们带入这个精神的世界,我们就是从这美丽的世界被放逐。艺术是第六感,延长并增强了我们衰弱的官能。

普鲁斯特一生都在探询艺术的恒久性以及它的价值。人的本性和持续的问题一直萦绕在他心头,挥之不去。终于,他发现艺术或者更确切地说艺术的冲动可以使人们摆脱现实世界的荒诞,超越自我,到达精神世界。从脆弱的躯体和自私的天性中解脱出来,通往绝对。从这个意义上讲,艺术的冲动使我们不再受制于时限。

5. 消极的道德观

普鲁斯特崇尚消极无为。他笔下人物的种种令人厌恶的行为举止都与这种消极的道德观有关,因为这种价值准则使他们看到了充满假象的现实世界的另一面。他们遇到困难时不是去克服困难而是逃避困难。他们没有毅力,心甘情愿接受命运的主宰。他们囿于陋习,不能自拔。像圣卢的情妇,"这个女人对他来说代表所有的爱,代表一生能够得到的甜蜜时光,但她只是一名妓女……"普鲁斯特的人物身上都有一个连他们自己都不喜欢的毛病,但他们却不想克服,宁肯带着一种负罪感,背负在自己身上。即使偶尔产生自强的念头时,他们也不愿付诸行动,这就是他们的不幸与悲哀。

普鲁斯特创造的世界似乎是荒淫的乐土。在他的作品里,我们隐隐约约地感到性行为深深地影响了他,因为他自己是同性恋者,且有手淫的嗜好。但他并不愿意改过自新。他越不愿改正,就只能在这些怪癖里越陷越深。但普鲁斯特并无任何后悔的意思,他从不因为染上了某种陋习

而懊悔。相反，他尽量从道义上给他的陋习寻求开脱。一方面他认为作家越伟大，他的生活就越不重要，因为他永恒的幸福、他的名誉、他的人格都在他的作品里。而艺术家的义务应先于个人的义务，艺术家的义务只与他想象中的、他创造的人物共同生活（布瓦岱弗尔，1963：65），因此艺术家不必顾虑传统的道德观念以便体验他的人物的各种经历；另一方面，同性恋对他来说不仅仅是一种研究的对象，还是一种心理分析和艺术创作的手段。他试图通过同性恋去揭开狂热之谜，这个谜靠传统心理学的观点无法求解。创作小说，他就创造了他自己的世界，创造了他自己的生活方式，一种头脑清晰的观察家和叙事者的生活方式（布瓦岱弗尔，1963：72—73）。在《在少女们身旁》的结尾，普鲁斯特道出了伴其一生的陋习所具有的本质上的意义：

"可能只有从这些真正堕落的生活中才能看到世风日下，道德失范，足以令人痛心疾首。对这个问题，艺术家想出的办法不是独善其身，解决他自己个人的生活，解决他所谓的真正的生活。艺术家寻求的办法具有总体意义，是一种文学的办法。正如教会的高僧，他们自己是善人，常常从认识人的罪恶开始，通过自身的修行而成为圣人。伟大的艺术家，多有不轨之举。他们通过自己的陋习去构思能兼善天下的道德规范。"

从此，普鲁斯特的作品将随着他模糊的回忆在两个向度上展开。一方面他以观赏过去来逃避现实，回味着过去在他生命中出现过的但已逐渐淡忘的人物、事情、爱情和陋习；另一方面，他发现了另一个更纯洁世界，它在某些时刻才显露出来，是在有艺术冲动时，在有对爱情不可言传的希望时，在徒劳地呼吁人们去探寻另一个世界时。普鲁斯特的道德观还表现在作者对爱情的态度。从青年时代开始，他就对爱情持悲观的看法："不幸的爱情使我们无法体验幸福，更无法使我们发现幸福时刻的消亡"（布瓦岱弗尔，1963：67）。

普鲁斯特认为，爱情能创造我们自己，那是一种想象，是一种希望在另一个生命上的投影。当他们产生交流时，那只是最低级的交流，是肉体的交流。如果是相互为对方付出的交流，那么人就能摆脱偶然，时间就将停止，人会觉得飘飘欲仙，找回了乐园。但普鲁斯特认为这只是一种梦想，因为不存在幸福的爱情。如果存在，它的作用只能是制造不幸。普鲁

斯特说"爱情,我称之为相互折磨",这种折磨发端于共同的生活,发端于只有肉体而没有心灵的、没有精神的以及没有感情的交流中。这就是《女囚》所揭示的震撼人心的主题。

普鲁斯特的心理学中另一个重要的关于爱情的观点是,爱情总是演变成嫉妒。对于普鲁斯特和他创造的人物来说,爱情仅依据嫉妒而存在。因此被人爱的女人总是变幻莫测的。在普鲁斯特的作品里根本找不到坠入情网的女人。她们可能淫荡下流,但作者没有给她们恋爱的权利,没有给她们爱男人的权利。只有男人的爱才是真诚的、强有力的、残酷的爱,但它带来的精神的痛苦不亚于最可怕的肉体的痛苦。普鲁斯特认为,恋爱中的人总是处于痛苦的焦虑之中,即使爱情得到了满足,那也只是让痛苦暂时转移一下。被爱的人总要遭受痛苦和药物的煎熬,药物可以延缓痛苦,而后恰可能加剧"病情"。普鲁斯特的嫉妒说以偏概全,当然不足为信。它过分夸大了嫉妒的负面效应,实际上窒息了爱情。当然,有时他也描写人物的炽热感情,但大都走火入魔。虽然他总能看到他们的伟大之处,比如,母亲和祖母的爱、斯旺对奥黛特的爱、维德尔对他女儿的爱,应该说都是亲情和爱情的好榜样,但这种爱在小说里居于次要地位。

普鲁斯特在他的鸿篇巨制里以回忆创造了一个世界,许许多多的人物通过叙事者的回忆生活在这个世界里。他们有各自的语言、各自的态度,个性鲜明,形象丰满。普鲁斯特创造了"空间心理学",使他们又重新活生生地出现在我们眼前。他认为写作就是回忆。过去一些看起来微不足道的事情,一些零零碎碎的感受对作者来说都变成了非物质的东西。普鲁斯特用这些平凡小事为我们揭示了人和人生的本质。它常常只能意会,难以言传。普鲁斯特的作品是法国20世纪初的某些社会阶层的写照,是一部心理和自传小说。它揭示了时间的品性,为同性恋辩护,是随心所欲和生命在持续中永恒的赞歌,是对无坚不摧的时限的征服。艺术作品首先必须在形式创造上独树一帜,同时还必须具有意义,然后才能达到永恒。普鲁斯特的作品也不例外,他的作品我们今天读起来可能悟出蕴藏其中的深刻内涵:一种超越时间的意义,一种借助文学艺术创作去否定死亡,去创造永恒的意义。艺术的超越使生命有机会掐住死亡的喉咙,连死亡也变得无可奈何。这就是普鲁斯特。

第五章

弗朗索瓦·莫里亚克：为人间悲剧高歌

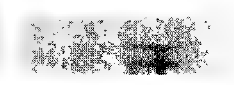


自由或是命运，莫里亚克在阅读，更在思考。

罪恶成为作家的重要素材，什么都不能够阻止。而来自内心的情欲即面包和葡萄酒，令作家每天都乐在其中。以旁观者身份来描写它们……也许是哲学家和伦理学家力所能及的事。但是运用想象力的作家却做不到，因为作家的艺术就在于使一个充满罪恶也充满圣洁的世界变成看得见，摸得着也闻得到的世界……在我们的作品中至少要表现出宽容，即便被鄙视，表面受压制，但愿读者随处都能感受到这一广阔的、潜流般的爱。

弗朗索瓦·莫里亚克

1. 生平与创作



身为法国著名的天主教作家，弗朗索瓦·莫里亚克（1885－1970）也是法国现当代文学界公认的几位古典作家之一。他既是小说家、剧作家，同时也写回忆录和评论文章。

莫里亚克出生在波尔多一个信奉天主教的资产阶级家庭，父亲在他很小的时候就去世了。他由虔诚的母亲在浓厚的道德氛围下抚养成人，我们在他的几部作品中都可以感受到这种氛围。家庭和社会环境都在这位未来作家的性格上留下了深刻的痕迹。他是如此眷恋家乡这块热土，眷恋自己生活过的自然环境：家族领地的荒原、松林和葡萄园、吉伦特的田野以及波尔多郊野，以至于几乎他的全部小说都以此为背景，故乡成了他展开故事情节的唯一舞台。

莫里亚克留下了大量作品，我们基本可以将它们归为四类：诗歌、小说、政论文和内心独白。首先吸引读者的也许就是他散文作品中的诗情画意。他小说创作中丰富的人物内心独白，他们与柯莱特笔下的人物一样时时为情欲所困。皮埃尔-亨利·西蒙称莫里亚克的作品为“诗小说”是有其充分道理的。小说的文字清丽优雅且富于形象，它们的篇幅大于中篇小说，但未达到传统长篇的规模。这种简洁的诗歌特点与拉辛的写作风格十分接近，因而，莫里亚克的小说被列入古典的传统作品中。正因为如此，莫里亚克对于运用于小说新技巧的谋求表示怀疑，他所质疑的不仅有詹姆士·乔伊斯、维吉尼亚·沃尔夫还有罗伯-格里耶（亚伯拉罕等，1982：329）。

当然，给莫里亚克带来声望的是他在第一次世界大战后才发表的小说：《黛莱丝·德克罗》（1922）、《母亲大人》（1924）、《爱的荒漠》（1925）、《给麻风病人的吻》（1927）和《腹蛇结》（1932）。所有这些作品不仅证明了他小说创作的实力、风格和才华，而且还帮助他于1933年当选为法兰西学院院士。20年后，瑞典学院“因其对心灵洞察分析和在小说中诠释人生时

运用的艺术力度”(布律内尔等,1977:642)而授予莫里亚克诺贝尔文学奖。

2. 人间悲剧的刻画:自由与命运

莫里亚克的小说创作可归于19世纪众多伟大的批判现实主义作家的创作之列,他们小说中所描绘的中心主题是资产阶级社会里人的悲剧性命运。“莫里亚克拒绝成为一名天主教的小说家,而自称是写小说的天主教徒。也就是说他不像布罗依或是波尔那诺那样研究天主教意识形态,而是在天主教的背景下展示情欲和罪恶的世界”(布律内尔等,1977:641)。小说家的笔触所及当然是人类的情欲,因而也就命中注定地要描写罪恶对灵魂的支配。莫里亚克看到在每个人身上,每一时刻都同时存在着两种情结:一种心系上帝,一种情归撒旦。莫里亚克认为,家庭宛若一个不可调和的矛盾世界。它就像一面镜子,映射的是善与恶的较量,反映的是追求自我完善的自由与听凭命运摆弄的斗争。在这场永不结束的争执中,恶常占上风,因为人的本性向恶。他描绘丑恶的灵魂,展现对世俗偏见、等级差别、因循守旧的痛恨和反抗,揭露了大地主家族的虚伪和体面。在那些描写黑暗灵魂,描写与命运抗争的小说中,作者通过对环境压制、阶级偏见、外省的传统旧俗、大地主家族的虚伪和冷酷等的深刻剖析,从不同侧面努力向我们展示人性的巨大转变。那些热情的人、焦虑的人,那些黛莱丝和受冷落的人不愿再过以前单调乏味且毫无热情的生活,转而乞求一直缠绕着他们、折磨着他们的情欲、罪恶和撒旦。他们再不可能像过去那样生活了。小说显露了家庭的危机以及社会机制的失衡,折射出经济利益或道德观念在社会层面上的冲突,这些矛盾促使悲剧甚至罪行在看似最平静和最受尊敬的家庭内爆发。

在《母亲大人》(1924)中,莫里亚克以较少的笔墨刻画了一个名叫费尔南•卡兹纳夫的人物。他的母亲费利西黛深爱着他,容不得任何外人来爱他的儿子,因为她曾宣布:“如果有一天费尔南结婚,我的儿媳就得死”。

作者第一次大手笔地表现了一个人物身上的罪恶，这个人物将无法从我们的记忆中抹去(布瓦岱弗尔，1963:228)。

年迈的母亲费利西黛仅为她心爱的儿子费尔南一人而活。这种独占的爱表现为"一种难以满足的统治欲和精神压迫的需要"，甚至是肉体的需求。面对婆婆费利西黛，玛蒂尔德冒险与之抗争，陷于受厌恶、受歧视和绝望的境地。正因为这样费利西黛不能容忍玛蒂尔德这个儿媳，甚至在她流产时也置之不理。玛蒂尔德在一间小屋里孤独地死去，而她那位受到母亲管制的丈夫费尔南只能听任这一谋杀进行到最后一刻。下面是玛蒂尔德临终前短暂的平静："……她顿时觉得有一股力量把她冲上了生命的沙滩，她又听见了人间的小夜曲。夜在叶丛中尽情呼吸，树在月光下窃窃私语，可是没有一只鸟儿惊醒。海面吹来一阵清新夜风，它掠过无数高耸的松树和匍匐的葡萄藤，接着又带着花园里椴树的沁人芳香飘进病房，最后消失在这张疲乏不堪的脸上"(莫里亚克，1924:31)。命运就此结束。以下是她的悼词："她像所有失爱的人那样平静地离开了人世"(莫里亚克，1924:62)。

儿媳死了，这位冷酷无情，沉溺于嫉妒和贪婪的畸恋之中的母亲又能与刚刚被她夺回的儿子单独相处了。但是她恐惧地发现自己失去了往昔的权威，因为难以得到安慰的费尔南只想着以前一直被他忽视的亡妻，他觉得母亲应对妻子的死承担责任。他不能原谅母亲那犯罪的快感。费利西黛从此陷于绝望，但她宁愿永远消失也不甘承认失败。这两个仇人被送到上帝的法庭(布瓦岱弗尔，1963:229—230)。

"莫里亚克笔下的人物，正如他赋予'母亲大人'的感情一样，有一种强烈的统治欲。他们必须唯命是从，当他们再没什么可说的时候就得死去。由于这种不确定性——这是生命的奥秘，他的主人公们都彻底失去了自由。且来看一看玛蒂尔德：她没有未来，她如死者般存在。儿童时代她就已经是受害者，成为女人后，她又被提前宣判，无可挽救。[……]费尔南也没有自由。这个所谓的自由思想者、这个左派人物，这个政治家(他曾是省议会主席，后来为取悦于母亲而辞职)是两个女人之间的玩偶，先是母亲的，然后又是妻子的玩偶。作者连一次赎罪的机会都没给他。费利西黛作为小说的主人公和存在的理由，也不是完全令人信服的。并

不是因为这位母亲的性格——尽管是如此过分和可恶——令人难以置信：专制、病态母爱、永无休止的专横的追查，我们知道这些在现实生活中都是可以碰到的。而是道德问题根本没有被处理，甚至没有被提出来：费利西黛的死亡像她活着那样可怕——被命运击败，而命运却没有她的份儿”（布瓦岱弗尔，1963：233），她被一种她自己全然不知的罪恶所吞噬。一种取代自由的令人憎恨的宿命笼罩着这些人物，他们永远也逃脱不了。

家庭的解体是莫里亚克所有作品中最主要的主题。他笔下的人物往往令人憎恶，放任自流于罪恶之途，并且大多生活在不幸的土地上。莫里亚克的杰作，1927 年出版的《黛莱丝·德克罗》就是另一个有说服力的例子。

波德莱尔悲天悯人的诗句被置于小说的开头的：“主啊，可怜可怜吧，可怜可怜那些疯男疯女吧！”展现出一种特别的美。首先是介绍：

“黛莱丝，许多人将会说你没有在世上活过，然而我常年来细心观察你，常常在路上拦住你，揭开你的假面，我知道有你这样一个人。

“曾记得，还在少年时期，在刑事法庭沉闷的大厅里我就见到过你。你的脸庞白皙娇小，嘴上未涂唇膏。大厅里坐满律师，他们虽冷酷无情，却还比不上那些满身珠光宝气的太太们凶狠。”

同时，他还加上了这样几句话：

“我居然能臆想出一个比我其他作品中的主人公还更丑恶的人物。许多人都会对此感到惊讶，难道我就不能说一说那些德行昭著、善良高尚的人的事儿？那些‘善良高尚’的人，他们的故事并不生动，而我对那些感情深蕴并糅合在污秽的躯壳里的人的故事，却是异常熟悉。”（莫里亚克，1927：6）

整个作品的开始部分给人以沉重的美感，瞬间便把我们带入黛莱丝那令人窒息的存在境遇。在艰难地获得免予起诉之后，她对传统制度和生活本身的价值提出了质疑，从此便不再有精神和道德上的安宁了。我们开始随着黛莱丝一起走进她的噩梦……

当然，在这个富有的大地主家庭中出现的这种社会矛盾原因有很多。

女性的社会境况和家庭遭遇是引发冲突的根源，门当户对、基于利益的婚姻及其导致的直接后果：没有爱、没有自由，家庭形同监狱。

20 世纪初的外省妇女仍和前一世纪的姐妹们一样，受到宗教道德和资产阶级基本价值观念的影响。对于她们来说，一生中唯一重要的事就是结婚和生儿育女。从当时的情况看，门当户对的婚姻只是长辈和家庭之间的事情，当事者的情感和内心感受被置之不理。建立在这种基础之上的家庭，饱受不幸和苦难折磨的首先是妇女。被婚姻的枷锁紧紧束缚、被剥夺了自主权的妇女们，她们的角色只能是妻子和母亲，她们只能从丈夫那儿得到合法的存在与身份的认可。对于她们而言，生活即意味着承受苦难。

黛莱丝是一位受过良好教育，当地最聪明而且最富有的年轻女子，但她最终也逃脱不了这个早已注定了的悲惨而痛苦的命运。

与贝尔纳结婚后，她很快失望了。失望于丈夫的粗俗，失望于双方家庭安排的这一利益上的联姻。因为，这样的婚姻绝不允许她个性的发展，也绝不会带来和谐而又充满激情的夫妻生活。

这个所谓的家，从此如同监狱，剥夺了她的人身自由：

“婚礼那一天令人窒息，在狭窄的圣-克莱尔教堂里，太太们的絮叨声盖过了大风琴起劲的鸣奏，她们身上的气息比薰香的气味更浓重。就在这一天，黛莱丝觉得自己若有所失。她像梦游者一般走进樊笼，沉重的大门砰的一声关上了，这个可怜的孩子才蓦地清醒过来”（莫里亚克，1927：43）。

“家庭！黛莱丝把香烟熄了。她两眼直愣愣地凝视着周围布满耳目的樊笼，这只由无数活人造成的樊笼。而她则一动不动地蹲在笼子里，双手抱着腿，下巴搁在膝盖上，等待着死亡的到来”（莫里亚克，1927：58—59）。

“一直到 12 月底，都得生活在这黑暗之中。就好像无数的松树还不足以封闭阴暗的房子，绵绵的淫雨进而在房子四周投下亿万道活动的栅栏”（莫里亚克，1927：104）。

而乡间的宁静、阴暗，还有黑森森的松林也映衬着这种几乎令她窒息的无边的孤寂：

“没到过这穷乡僻壤的人不会知道沉寂是怎么一回事儿。它包围着房子，仿佛在这没有生命的密密层层的森林里凝成了固体。

特别是在让·阿泽维多走后，我对这种沉寂体会就更深了。只要我知道有一天让将会出现在我面前，那么他的到来就会使外面的黑暗也变得不那么令人难受了，他在附近的酣睡就会使荒原和黑暗充满生命。最后一次相逢时他约我一年后再相见。他说他满怀希望，届时定能看到我已经得到解脱（今天我依然不明白他是随口说出来还是内心另有想法。我倾向于认为这个巴黎人对于沉寂——阿尔热鲁斯的沉寂已经难以忍受，他倾心于我是因为我是他唯一的听众）。他一旦不在阿尔热鲁斯，我一朝离开了他，便觉得自己钻进了一条没有尽头的隧道，越走越黑暗。有时我还自问：在窒息之前能不能呼吸到自由的空气"（莫里亚克，1927：96—97）。

"她不再想念让·阿泽维多了，世界上什么人她都不想了。她独自一人头昏脑涨地穿行在隧道里，她正行走在最黑暗的地方"（莫里亚克，1927：115—116）。

她多么渴望能把脑袋倚在一个男人的胸前，能靠着一个有血有肉的躯体哭泣！她总是试图去敲开通向幸福、通向理解、通向人间热情的那一扇门。但她从未成功过，这扇门对她似乎总是紧闭着。在她的周围是孤独、虚无，黛莱丝虽生犹死！

"……但是，那个小傻瓜，在圣克莱尔那儿，还真以为可以得到幸福。必须让她跟黛莱丝一样明白：幸福并不存在。如果说她们没有别的相似之处，那么至少有以下的共同点：无聊，没有宏愿大业，没有崇高的职责或任何期望，唯有日复一日的碌碌无为——毫无慰藉的孤独"（莫里亚克，1927：61）。

"可能产生的最最糟糕的事莫过于满不在乎，莫过于对世界甚至对她本身的存在都漠不关心了。是的，虽生犹死：她尝到了一个活着的女子所能尝到的死亡的滋味"（莫里亚克，1927：119—120）。

"'我的生命是无用的——我的生活是空虚的——无边的寂寥——没有出路的命运'。啊！这个唯一可能做的动作，贝尔纳是不会去做的。但愿他什么也不问我，向我张开他的双臂"（莫里亚克，1927：120）。

但是，这种精神和心理上的躁动，这种此时此地的不满足感，这种对传统价值观的断然否定，在家庭伦理和社会习俗眼里无疑是不可饶恕的。

"让我销声匿迹吧，贝尔纳。"

听到这个话音，贝尔纳转过身来。他从房间尽头处猛冲上来，脸上青筋暴突，结结巴巴地说：

"什么？你竟敢有想法？竟敢表示心愿？够了。没有你说话的余地。你只有听的份儿，只能接受我的命令——我要你怎么样你就怎么样"（莫里亚克，1927：124）。

"[……]她服从的是一条深奥的法律，一条无情的法律。她没有摧毁这个家庭，她自己倒是被摧毁了"（莫里亚克，1927：135）。

"这部强大的家庭机器从今以后将装配起来对付我——只因为没能刹住它或及时从齿轮中逃生"（莫里亚克，1927：136）。

黛莱丝的忏悔叙述不是按时间顺序或因果关系，或是围绕一条线索以平铺直叙的方式来进行的。招供、内心独白和思考交叉进行，与之相伴的是反省和对良心的诘问。它们一方面重温着往日祥和的美好时光，诅咒苦难深重的现实；另一方面，它们企图冲破关押她的囚笼，回到从前，找回失去的真实的自我。读者可以看到黛莱丝头脑里交织的思绪，一切都是为了重新抓住纯洁的过去而摒弃令人窒息的现实：

"在我的记忆中，婚前生活确是白璧无瑕。它与婚姻留下的洗不净的污垢，形成鲜明的对照……"

"在中学里，她的生活好像与世事无涉，那些使她的同窗们伤心断肠的事儿似乎都没有她的份。老师经常把黛莱丝·拉洛克举作她们的楷模：'黛莱丝别无所求，她只求把自己造就成高尚之人的典范，这给予她的快乐乃是她希冀的唯一酬报。她的良心是照亮自己前程的一盏灿烂明灯。她有一种跻身于人类精英的自豪感，这种自豪感激励着她，而不是害怕惩罚的心理逼迫着她……'"（莫里亚克，1927：26）。

"在昏暗的车厢角落里，黛莱丝回想着她美丽年华中这些纯净的日子纯净的却又被微弱而模糊的幸福之光照耀着的日子。岂知这种模糊的欢乐之光竟是她从这个世界上所能得到的唯一恩泽。没有丝毫迹象表明，她的全部所获竟会同炎炎夏日里这个阴暗的客厅、这只红棱纹平布的长沙发联系在一起——安娜就坐在旁边，双膝并拢，膝盖上搁着本相册"（莫里亚克，1927：34）。

莫里亚克在这本小说中向我们讲述的就是这些，一种不受束缚的精神和一个被颠倒的世界的故事。在这个世界里，传统价值和世俗思想正在崩溃。黛莱丝也许是他塑造的所有人物中最深刻的一位。她徒劳地追求某种不可争议的东西，这是她活下去的理由，能让她感受上帝的祥和。莫里亚克在小说的第六页写道：

"黛莱丝，我本想你伴着痛苦去见上帝。我也曾久久地希望你配得上圣女洛居斯特的芳名。可是有些人会叫嚷，说这是亵渎神明，虽然他们也相信我们受折磨的灵魂可以得到救赎。

我至少希望，在我把你抛弃的街头，你不是孑然一身。"

九年后，莫里亚克重新审视黛莱丝，于是有了《黑夜的终结》。在这本书中，黛莱丝最终将得到解脱，但是这一解脱的代价是她的生命，黑夜的尽头居然就是生命的尽头。

黛莱丝对世界的看法是一种觉醒。由此她意识到在家庭和社会中应该寻找属于自身的真正位置，应该把自己当人看待，而不是作为被人遗忘的摆设。黛莱丝从不幻想出现人间喜剧，她试图逃出这个命中注定的女人世界：乐于缩减为"母亲"这一符号，忠诚并要懂得谦让，过着黯然的墨守成规的生活。她感到焦虑不安，不愿置身于这种沉重如磐石的荒诞现实中，受它的控制、摆布。黛莱丝的恐慌揭示了妇女在生活中所遭受的巨大压迫。在那里，一切都已为她准备好，从来没有人问她想要什么，而她不仅不能过上充实而完整的生活，还得痛苦地掩藏对真实存在的渴望，把它化为纯然的内心想法。因为没有爱也得不到尊重，她的生活如同荒漠，像一场噩梦，这就是妇女要获得自由的困难。而要获得这一自由就预示着某种决裂——远离上帝，远离生活。黛莱丝放任自己被引向撒旦而不是走向上帝，她发现自己是孤独的，自身的生活与信仰都毫无意义；她感到自己是与贝尔纳结合的受害者，这种结合毫无精神生活可言。她相信自己，她的德行建立在生活质量的基础之上，她极其渴望能找回自我，重新掌握自己的命运。也许这就是她内心的上帝，她生存的最重要的保证。这种寻求自我的觉悟不仅牵涉到对环境、对世俗偏见的抗争，而且也意味着向外部世界展示自己，意味着对此时此地的超越。毒死贝尔纳是引导她到达最后要跨越的门槛的唯一手段，她无法避免的情绪与行为正是在

这种现实情况下发展起来。在这个她被迫日复一日生活下去的残酷而自私的环境里，她看不到未来。但是另外一种不同的、还十分模糊的生活令她着迷，使她鼓起勇气，去摆脱没有感情的、甚至会令她窒息的陈规生活。

3. 与恶的斗争：放弃还是反抗？

莫里亚克的童年生活是忧伤的、孤独的，却充满着诗意和幻想。其严格而封闭的氛围令人想起纪德的童年，而那些思乡的情节又令人想起阿兰·富尼埃的孩提时代。他的弟弟雷蒙·莫里亚克说他儿时是一个安静、温和、有爱心却又爱哭的小男孩。莫里亚克自己曾向我们表达了自己对家乡的眷恋："我们20岁离开的这片热土永远不会远离我们。我爱波尔多犹如爱自己；我恨它犹如恨自己。"

他的少年生活满怀着忧愁和孤独，其中守旧与叛逆、严酷与顺从掺杂各半。这个少年时期也许蕴藏了认识莫里亚克世界的关键词：从那时候起，焦虑和不确定的情绪将一直缠扰着他，其目标主要针对当时的社会规范和道德观念。

莫里亚克的小说主要围绕宽恕和赎罪这一感人的主题。在恶面前，他为我们提供了两种选择：放弃（如1925的《爱的荒漠》中所描写的那样）或者反抗（如《黛莱丝·德克罗》中所展现的主题）。因为，贪欲如同已全身扩散的癌症，蔓延到每一处。莫里亚克力图揭露一切妥协的企图，一切谎言与宗教的联合，表达他在世界与人类的堕落面前对纯洁的怀念。这样，他以悲剧的方式深入探讨罪与恶的主题就有了根据。在《黛莱丝·德克罗》中，莫里亚克向我们叙述了这个受到情欲与高尚情怀折磨的女人的忏悔秘密，带我们进入她的内心世界，去了解她的情感冲突、家庭烦扰、无尽的孤独以及她对自由和幸福的渴望。是的，在恶面前，黛莱丝进退两难：或者听任自己在日益习惯的环境中沉迷下去，接受现实；或者拒绝现实，选择抗争。她崇高的意愿与资产阶级家庭的要求又无法调和。于是，在众多因素作用下的冲动使她终被恶的欲念所吸引，试图毒死贝尔纳。因

为只有通过这一行动她才有可能显示她的存在，实现自我并赋予自己的生命一个真实的意义。

如果我们研究女主人公的内心，便会发现她做出这一犯罪行为的决定是十分痛苦的。显而易见，黛莱丝受到双重欺骗。首先，她之所以急于成亲，并不是因为她谋求婚姻中的统治或占有，而是寻求庇护所。但是这个避难所很快就被证明是虚幻的。丈夫一家人的态度，丈夫的行为和家庭的气氛，这一切都与她的期望相反，激起了她的反抗意识。其次，她向家庭要求爱和幸福，而家庭法规认为她是异类而排斥她。她因此被迫与一个守护平庸传统价值观念的人共同生活，他贪婪的肉欲令她作呕。

为了更进一步了解黛莱丝·德克罗的行为，我们将对黛莱丝和早她一个世纪的另外两个姐妹进行特征方面的比较。与《红与黑》中的德瑞纳夫人和福楼拜笔下的包法利夫人相比，虽然她们都同样渴望自由，追求自我，但黛莱丝·德克罗的行为方式迥然不同。

就德瑞纳夫人而言，她在修道院接受的教育使她变得蒙昧无知。从修道院到丈夫家，她认为那些偏见、虚假的情感、占主导地位的思想、严格的习俗和价值观是真实的、正确的，她一开始还不能对女性的从属地位和社会结构提出质疑。于连使她发现了爱情，这才使她看到自己的命运和外部世界。她对自由、幸福的渴望和对个人充分发展的愿望是如此强烈，竟致对于连的爱慕一发不可收拾。一旦选择了自由和幸福而不是屈从，她终于有了自己的主张，敢想敢做。

至于爱玛这个小村姑，她为了离开乡下，离开那些和她过着同样生活的人们，嫁给了一个平庸的穷医生。在她眼里，至少查尔斯的手是白净的，是个绅士。但是很快，丈夫的粗鲁和平庸令她失望。为了过上真正幸福、充实的生活，她全然不顾社会和宗教禁忌，不顾强加于妇女身上的沉重的压力和束缚，频繁来往于鲁昂市与她生活的村庄，周旋于一个又一个情人之间。最后，终因金钱问题而自杀。爱玛的故事彻底打破了传统女性的习惯思维方式和生存模式。

而黛莱丝，她的叛逆也不是轻而易举的，要动摇阻碍女性精神和心理发展的社会层面和意识形态层面的压制是多么艰难。我们很清楚，如果黛莱丝被她所属的社会阶层判为异类，为亲友们所不容，这不是因为她像

爱玛那样与情人们幽会，也不是因为那种挑衅的、原始的情欲把她抛向犯罪的深渊，真正的原因是她只想找回自我，她"不想演戏，不愿意弄姿作态，不愿意说客套话。总之，不愿每时每刻去否定一个真正的黛莱丝……"（莫里亚克，1927：178）。诚然，她企图毒害丈夫，但她的决心艰难而痛苦。心脏不好的贝纳尔不留神服下了双倍剂量的含有砒霜的药水。开始她只是被动地听任他这样做，后来，接下去发生的事情就像一场梦一般。"黛莱丝一生中从未作过任何思索和谋划，也无急骤的转折。她在一条察觉不到的下坡路上滑下去，先是慢慢的，后来越滑越快"（莫里亚克，1927：27—28）。我们甚至可以说是周围的一切促成了这一罪行。从某种意义上说是命运的错，一如福楼拜在《包法利夫人》中所说。

这些反映百多年前女性生活的小说如今吸引我们的，是那种只剩下日常的单调、令人窒息的贫乏和焦躁的空虚等异乎寻常的生存状况。与德瑞纳夫人相比，黛莱丝追求的似乎更是精神上的快乐，而不是肉欲。此外，她清楚地宣称，她对让·阿泽维多并没有产生德瑞纳夫人曾感受过的那种肉欲的快感，那是一种因爱而生的幸福激情："难道我受到了他身体的诱惑了么？不，老天爷，没有！可他是我遇到的第一个男子汉，对他来说，精神生活比什么东西都重要"（莫里亚克，1927：89）。

同样，她不像包法利夫人那样不断地受到金钱的诱惑和困扰，总是梦想着巴黎或是渴望过另一种生活。黛莱丝是富有的，她丈夫也拥有庞大的产业，因此，她不用操心吃穿，过着安逸的生活。她也不像包法利夫人那样梦想着与一个好男人私奔，能够依偎在他的怀抱中得到慰藉。黛莱丝的性格似乎更加复杂、更加神秘同时又更加现代。而她对自我、自由和觉悟的渴望以及与统治阶层牢固的法律作斗争的决心则也以更加清楚、明确而又高尚的方式表现出来。"让·阿泽维多给我描述巴黎以及他的同窗情谊，而我则想象着一个王国，这个王国的法则是'成全自我'"（莫里亚克，1927：93）。她的身躯和心灵都"向着另一个世界，那儿生活着渴望学习的人们，他们热望着认识和理解世界。还有，正如让带着心满意足的神情反复提到过的，'成为本来的自我'"（莫里亚克，1927：91）。

黛莱丝把追求自我当作一种急切而日益增长的需要，并且坚持不懈，其程度远甚于比她早一个世纪的姐妹们。也许这正是三位女性的根本区

别所在，而她们的思想和行为见证了在解放妇女的道路上女性境遇与追求的演变。

黛莱丝的历程也许最能反映女性对生存条件的抗争以及向自由的迈进——解放个人——解放女人。诚然，虚构的世界与现实世界并不一样，也不能重叠。但是我们这位女主人公的悲剧性格如实地反映了当时的社会现实，同时更令我们对我们所生活的社会现实进行思考。难道当今社会就没有像德瑞纳夫人，包法利夫人或是黛莱丝·德克罗一样遭受痛苦的女性吗？是的，在女性解放的道路上还有许多"巴士底狱"需要摧毁。

莫里亚克同时为他笔下的主人公设计了另一条出路，即放弃自我，因为"除了放弃，他们无路可走"。正如《给麻风病人的吻》中的女主人公一样：他那些悲惨的角色，外省人各种被撕裂的充满疑惑的面孔，如果他们真想成为人，想在天使与野兽的斗争中胜利地走出来，"他们就必须自己放弃对生活的追求，放弃混杂着不健康的内省和留恋财富的自私自利的欲望"（布瓦岱弗尔，1963：280）。

莫里亚克在自己身边看到的有关精神方面的东西只有贫乏和丑陋，但他对人类怀有深厚的感情。"我爱你胜过你珍爱自己的污点"，基督对黛莱丝说道。因为"世间芸芸众生并不都有着美好的心灵。如果没有罪恶，将不会有小说家来描绘它，人类也将不会有自己的历史，他的意识和自由将纯净如初：这是上帝的意识和自由的纯粹反映"（布瓦岱弗尔，1963：280）。人不管被引向善还是恶总有他的伟大之处，因为，莫里亚克一直相信基督精神的希望，相信赎罪的可能性以及宽容的德性。"人类即使被原罪误导了人性，他仍然有被拯救的可能。莫里亚克知道这一点，但是他只是假设这种拯救，而没有真正安排到他的人物身上"（布瓦岱弗尔，1963：281）。正因为这样，我们在他的作品中找到的不是英雄、圣人或是真正的基督徒，而是罪人。因此，在这幅描绘卑劣与罪恶行经的图画中，我们看到的只是一些扭曲的心灵。上帝、甚至连上帝的影子都未曾出现。

莫里亚克用人类的脸孔代替上帝的形象。他在《小说家与他的人物》中写道："《腹蛇结》的主人公亦即下毒的黛莱丝·德克罗所没有的东西，正是我在这个世界里唯一厌恶，或我难以忍受的东西，那就是自得和自足。他们不会自我满足，他们了解自己的苦难！"而在《黛莱丝·德克罗》中，他

更明确地表达了他那有益的思想，即反对唯命是从，支持反抗。对于这一点，他在《黑夜的终结》的前言中向我们说得非常清楚：

“尽管我写这些章节时除了想揭示黛莱丝的痛苦面貌外别无他意，我今天都晓得这些书页对我来说意味着什么，以及从中我首先发觉的是什么。那就是给予受厄运压迫最深重的人们一股力量——那股对压得他们喘不过气的法则说不的力量……”

这样我们在莫里亚克的作品中便找到了关于罪孽的神学。罪孽是指违犯了那些有悖于人类欲望的神圣法则，指追求自我，追求物质生活的邪念，而爱本应只是给予上帝的。因此，人与人之间的爱情总是与对上帝的爱发生矛盾。人与人一旦相爱，爱情将高于一切，对上帝的爱将虚化，甚至不复存在。也许是在这一层面上，我们该看到莫里亚克的心理直觉。一方面，他相信拯救之道在于找到爱之路，而基督徒的上帝只想独自被爱；另一方面，他认为对上帝之爱的失落是罪孽之源，他笔下的人物之所以选择恶与丑仅仅是因为他们不了解爱的真正源泉。但他们在心灵深处几乎一直保留着清澈的源头：“我，黛莱丝，愿以生命作代价只为求得一刻钟不带私心的爱情，今生就别无它求了。”这就是黛莱丝·德克罗的悲剧所在。她反抗、斗争，受着虚无与拯救的煎熬，悬于无尽的孤寂与无限的爱意之间。

莫里亚克关于女性命运和解放的作品具有两方面的作用，这两个作用以互补的方式促使黛莱丝·德克罗成为她那一时代优越的见证人：一方面是思想的超越，另一方面是对所谓的消费社会中妇女命运的深刻认识。事实上，反映在黛莱丝·德克罗身上的女性境遇的悲剧至今仍然存在，而且尤以第三世界国家中居多。妇女获得知识以及使用知识的可能性等问题远未得到解决。尤其在广大农村及偏远地区，她们少有学习的权利，少有主宰自己命运的权利。她们要获得独立，不仅仅需要获得起码的人格尊重，更重要的是必须改善自身的经济和文化状况。所以说黛莱丝·德克罗是现代女性的化身，是善良与堕落的极致。正是她对自身的不满，对境遇的不满感动了我们，激励着我们去思考。

4. 莫里亚克的形而上思考

莫里亚克的小说带有强烈的天主教色彩，小说主题涉及夫妻失和、家庭悲剧、个人情欲以及肮脏的灵魂等。莫里亚克之所以常常倾向于刻画走向罪恶的人物，描写被撒旦阴影笼罩的世界，也许是因为他并不打算在他的小说创作中或通过他的小说创作来体现救世的形而上，他也不愿意让天主教意识成为其作品的中心。无论是作为信奉天主教的小说家还是写小说的天主教徒，莫里亚克都乐于去感受他笔下人物的秘密。这些人物异乎寻常的形象正是依照其自身信仰及其提出的问题来刻画的。让我们读一读莫里亚克后来在《日记》中所写的一段话：

"罪恶成为作家的重要素材，什么都不能够阻止。而来自内心的情欲即面包和葡萄酒，令作家每天都乐在其中。以旁观者身份来描写它们……也许是哲学家和伦理学家力所能及的事。但是运用想象力的作家却做不到，因为作家的艺术就在于使一个充满罪恶也充满圣洁的世界变成看得见、摸得着也闻得到的世界……在我们的作品中至少要表现出宽容，即便被鄙视，表面受压制，但愿读者随处都能感受到这一广阔的、潜流般的爱"（布瓦岱弗尔，1963：262）。

莫里亚克对作家这一角色和职业的思考显示，他更希望诉之于宽恕，而不主张为拯救灵魂而进行漫长的征讨。"或许，宽恕使莫里亚克的小说具有更多形而上的思考。换句话说，莫里亚克没有刻意去体现某种伦理（这与17世纪古典派作家不一样），他更愿意用天主教的氛围净化他的人物，让他们浸润其中"（布瓦岱弗尔，1963：262）。可以说布瓦岱弗尔给了我们满意的答案，首先是关于莫里亚克的态度，其次是关于天主教小说问题：作家应接受宽恕。肮脏的背景、罪恶的情欲以及虔诚的市井之徒，还有那些被宗教氛围和精神境界照亮的原本黑暗的心灵都将因此变成"发光的透明体"（夏尔·迪·博斯语）。

但是，仍然值得一提的是，莫里亚克描写的阶层和人物往往是只有宗

教之名，宗教只是一道背景，其中并没有对赎罪的论证。他的人物个个都极富悲剧色彩，“像他一样，他们了解自己的悲惨处境，在宽恕与罪孽之间摇摆不定”（布瓦岱弗尔，1963：264）。他们被走在前面的宿命牵引着，永远没有意识，更没有为拯救自我而进行斗争的意愿。

《腹蛇结》是一个典型的例子，它提出了莫里亚克描写的黑暗灵魂与他信奉的天主教之间的关系问题：

一位当过律师的老人在他朗德的宅邸，对那些等着他死去以获遗产的亲人们愤愤不满。作为波尔多地区的名门后代，满脑子宗教信仰的妻子不顾他的反教权思想仍然接受了他。但是当他发现妻子依莎只把自己当作逃避单身的工具时，他对她由爱变为恨。夫妻间的矛盾在尊严的外表下爆发了，他们的孩子们也加入进来。疲于这场由自己引发的战争，老人在生命弥留之际，决定报复，取消了他们的继承权，而把财产留给了他深爱的一个侄子和在巴黎找回的私生子。

小说中的黑暗面未被受信仰启示的亮点人物抵消，反而愈加显著。老人的生活被仇恨占据，他的心中有魔鬼——腹蛇结，而家庭崇尚的宗教信仰只是一种装模作样的为他们自身利益服务的道德。因而他们远远达不到合乎福音之道的纯洁。

最后，我们简要地谈一下莫里亚克作品中心理分析的特点。莫里亚克这样界定作家的职责：“我们的角色，是将火把掷向深渊”以照亮人类模糊的内心深处和潜意识。莫里亚克通过恶与丑，力图让人们理解生命的意义以及混乱而又动荡不安的世界的含义。因为他在小说中提到的矛盾是天主教信仰与粗野情欲的矛盾，这种信仰严厉而苛刻，带有浓厚的冉森教派色彩。他希望掷向黑色情感深渊的火把会起到这样的作用：在人类追求尊严、自由和伟大心灵的漫漫征途中更好地帮助他们。

第六章

超现实主义运动



超现实主义试图给人类指明寻找真实自我的道路。布勒东在梦境与现实中前行。

找一个尽可能有利于集中注意力的僻静处所，然后把写作所需要的东西弄来，尽你自己之所能，进入被动的或曰接受性的状态。不要考虑自己和其他人的天资和才华。请想想，文学是一条通往任何地方的暗淡之路。

安德烈·布勒东

1. 达达主义运动的试验

超现实主义作为一种有组织的运动已经消失，但其精神仍然存在。一些人认为，超现实主义是艺术革命，是精神、道德、社会及政治解放的激发因素；而另一些人则持否定态度，认为它的虚无主义和唯心主义将质疑与反叛带入了绝境，损害了人类的创造力。这个辩题并不新鲜，但仍然有着现实意义。它的影响巨大而深远，当代各种思潮的演变历史无不打上超现实主义的印记。为了更好地了解这场运动的贡献和不足，我们先回顾一下超现实主义运动的前身——达达主义运动，了解其产生的根源及主要思想观点。

1914 至 1918 年的世界大战把一些先锋派艺术家和文学家对统治阶级和资本主义社会的怀疑和憎恨推向了顶点，这在很大程度上成了达达主义运动产生的根源。这场精神危机与西方社会的衰落有关，它引发了新思想与怀疑思想的涌现，或者更确切地说使这场思想运动变成了一场社会运动。自 1916 年起的十年间，达达主义在苏黎世、纽约、巴黎、柏林等地的艺术界和文学界掀起了一场革命，彻底推翻了语言、艺术、哲学、美学、道德，甚至是制度上的传统标准。达达主义否定传统，挑战权威，主张怀疑一切，四处散播对西方文明的反叛，寻求一种完全出自内心的表达。

达达主义运动的主要观点可归纳为：一、抛弃所有妨碍认识人的事物，特别是传统的文学和艺术；二、寻求人类的完全解放，打破各种枷锁，甚至要摧毁构建社会秩序的基础；三、瓦解语言，因为语言是社会秩序和陈规旧习的主要载体；四、追寻丑闻，因为丑闻是引起民众怀疑和反叛的最好方式；五、拒绝政治介入，拒绝西方文明及其价值观，拒绝所有压在人类肩头的沉重的负担，包括反映在文化、美学、道德和社会层面的种种桎梏；六、废除逻辑、记忆，废除所有为现有价值观念服务而确立的等级差别和社会程式；七、怀疑先于行动，“但愿每个人都高喊：应该完成一件具有破坏性和否定性的伟大事业。扫除一切，涤荡一切”（特里斯唐·查拉语）。

达达主义运动始于1916年。在苏黎世的伏尔泰酒吧，一群年轻的学者、艺术家、未来主义者、立体派画家聚集在鲁曼•特里斯唐•查拉的周围，他们都在战争中饱尝颠沛流离之苦（据说“达达”这个词在他们的心目中毫无意义，1916年2月从词典中偶然挑出）。第一批达达主义者如雨果•巴尔、汉斯•阿尔普、理查德•于埃森贝克等人在开始时只打算组织一些诗歌晚会，举办展览，介绍一些绘画作品。为了方便他们之间的交流，他们创办了一本杂志《伏尔泰酒吧》，杂志声明道：“必须明确这个小酒吧活动的目的是为了提醒大家：除了战争和国家之外，还有为其他理想而努力的独立的人们”（亚伯拉罕等，1982：237）。但是过了两年，在继《伏尔泰酒吧》之后创办的另一本杂志《达达》第三期上，查拉发表了《达达宣言》。这一宣言充分显示出达达主义是一场地地道道的反叛运动。他们首先要摒弃存在于一个遭人痛恨的社会中的所有习俗、所有公认的观念和所有偏见，瓦解语言和精神生活的结构，摧毁一切过去的文明，甚至抨击思想产生的根源。查拉坦言：“我要消除人们思想里和社会结构中那些陈旧的东西：让道德失范，让天下大乱，用每个人的真实力量和幻想重建世界竞技场”（《达达宣言》，1918）。这样就可以让“新一代的、粗犷的、蹦蹦跳跳的、胡乱冲撞的人们”创造出“有力的、率直的、精确的而且永不被理解的作品”，创造出“源自作者的真正需要和为他自己而创作的作品”，将复杂的逻辑和古典美学的标准踩在脚下的作品。这是对与自由为敌的世界的控诉：“自由：达达，达达，达达，是痛极之吼，是对立及所有矛盾、怪诞、轻率之相互交织：生活”（《达达宣言》，1918）。

在此，有必要回顾一下查拉和他的朋友们是如何“贬低艺术和诗歌”的。他们从报纸上把一些词随意地剪下来，然后放在圆顶礼帽里，搅乱，再一一取出，任意排列，完全以偶然的组合将它们拼成诗行。这种游戏在表面和深层意义上都起到了瓦解的作用。作者在一瞬间捕捉到的只是其主观世界的某个未经加工的感觉，没有其他用意。他只是想请读者“承认他的主观世界，而不去理会社会，不去理会宣称是属于艺术领域之基础的那些美学或道德的准则和惯例。[……]对于达达主义者来说，价值概念应与创作之物断绝关系，也不据以作等级之分，为的是能够将其应用于创作行为本身，应用于它所表现出来的真诚和自发取向：‘漂亮或丑陋对我

们来说不是必不可少的。我们总是用另一种方式关注权力与宽容、温柔与粗暴、单一与多数'"(鲁毕纳,1984:584—585)。将单词随机组合"写"成的诗歌,就像一个新发现,出人意料。作者试图用一些常用或自创的词汇让人们感受一种不同的言语,其"表意功能不受逻辑的控制,而通过说话者解放自身能量的冲动与节奏来传递意思"(鲁毕纳,1984:584)。

总之,达达主义是一场拒绝、反叛、嘲笑、颠覆和破坏的运动。"世界落入了强盗之手,这是一个充满攻击性的,处于完全的疯狂状态的世界,尔后个人的本性终于得以确立。强盗毁掉和粉碎了文明世纪"(鲁毕纳,1984:585)。通过这场无政府主义式的文艺革命,我们可以看到,查拉和达达主义者在追求纯洁的强烈愿望激励下,热烈地寻找活生生的真实,试图让它成为今后诗歌创作的内容和形式。

然而,当时人们对这场带着破坏和嘲笑的文艺革命并不感兴趣。他们想获得一种新的不同于以往的艺术,但是,他们对破坏心存疑惧,因为达达主义所表现出的虚无主义的弱点似乎只能引起毫无结果的混乱。于是,大约在1922年,安德烈·布勒东和他的朋友们决定与查拉分道扬镳,着手开创一种内涵更广、方向更新的文化事业。他们试图建立一种新的生活,而不仅仅限于对人类生活状况的质疑。

2. 超现实主义运动及其冒险事业

1919年,超现实主义运动与布勒东、阿拉贡、苏波等人创建的《文学》杂志一起问世,保尔·艾吕雅和邦雅曼·佩雷等人也加入其中。达达主义的消极性导致了它在1923年陷入危机,并终于落幕。布勒东1924年发表的《超现实主义宣言》正式竖起了超现实主义的大旗。

1929年发表的《第二宣言》和杂志名称的历次变更(1925年更名为《超现实主义革命》,1930年又改为《为革命服务的超现实主义》)都标志着其更具政治性的发展方向。

布勒东按照词典词条的形式为他的事业下了这样的定义:

超现实主义：名词，阳性，纯粹的精神上的自在行为。通过它，人们可以或口头、或笔头、或以别的方式表达思想的实际活动。它是思想的记录，摆脱了任何审美的或道德的考虑，不受理性的监控（布律内尔等，1977：613）。

这样，我们就已经远离了达达主义虚无状的混乱。对于布勒东来说，超现实主义绝对不是消极地否定。它雄心勃勃，试图给人类指明寻找真实自我的道路，包含了积极的探索成分。它尝试达到人与自我的和谐，尝试更好地理解人的思想活动及其与语言和社会的关系，因为超现实主义首先就是对语言和表达方式的思索。所以，"这就不再关系到否定被可恨的社会和道德状况所扭曲的生活，而是要创造一种新的生活"，无论从语言、美学或社会方面来说都是如此。

"超现实主义"这个名称来自一位具有新思想的诗人——阿波利奈尔，他用这个词来指隐喻的实用创造："当人想模仿行走时，他就创造了和腿不一样的轮子。人就这样不知不觉运用了超现实主义"（鲁毕纳，1984：2248）。在经历了达达主义激烈的、具有破坏性的试验之后，布勒东及其伙伴们致力于为超现实主义开创新的未来。查拉提出破坏一切，而布勒东则力图寻找一种系统的方法来更新人们的知识，让其了解在此之前一直不为人所知的领域：梦及其揭示能力、潜意识及其诗意创造能力，包括一切通常被逻辑世界压抑的奇思妙想。

布勒东反对理性的独裁，而宣扬想象和非理性的力量。他致力于探索潜意识，因为潜意识可以帮助人类认识完整的自我。布勒东还积极地研究梦境，他认为梦是真实的生活，他力图超越现实、想象和梦境的界限。为了获得神奇效果，他借助"诗歌"这一武器，希望诗歌能让潜意识自由发挥，让思想与语言随意搭配。布勒东主张自动写作，称之为"口头思想"或"思想写作"。这种自动写作的方法也许正是超现实主义试验的精髓所在：诗人要忠诚地记录下自己奔流而出的思绪，而不去理会理智与各种限制（语法、道德、政治或审美）（布律内尔等，1977：613）。这种"写作"使人今后可以发掘并研究埋藏于心灵深处的无意识境界。自动写作法与梦的活动状态一样让决定我们个性的各种因素浮现在我们的意识层面。而在此之前，这些因素并未被认识。

3. 超现实主义精神

超现实主义者基于对人类和世界的认识，高举“改变生活”和“改造世界”的大旗，提出了一系列的原则。我们在此将这些原则概述如下：

一、超现实主义是一场对社会现状不满的运动。最能概括其思想特点的，当属“拒绝”这个关键词。超现实主义者想要借“思想的无所不能”来摧毁所有压在人类肩上的桎梏：逻辑、文化、道德、宗教、家庭、祖国……他们批判所有通过既定文化和文明来体现的社会传统价值。

超现实主义者认为，理性主义与现实主义的狭隘观念只是为了赋予逻辑以统治地位，只是为了在不同的行为和思维方式之间，不同的文化和自然形态之间（正常的或不正常的、真实的或想象的、文明的或野蛮的等），建立人为的矛盾和等级，从而削弱了人们对自我和现实的认知。由此产生的结果是在现实生活之中，不管是在私人生活、家庭生活方面或是在职业生活方面，个人要受利益和效率标准的制约（亚伯拉罕等，1982：215）。因此，超现实主义用所有能打破那些只会限制我们的思想和语言的自以为是的偏见和陈规旧矩的东西来对抗狭隘的理性主义和偏畸的现实主义。

二、超现实主义是一项解放事业，是对幸福的向往。超现实主义者要找回不受文化、宗教和社会约束的精神。他们试图通过发展人的所有能力，通过发展他们认为是无限的人类的自由和欲望来建立真正的人道主义。

他们宣称要了解整个人类和全部的现实世界，超越现实，并在已被感觉的矛盾中抓住互补的和一致的方面。他们认为，超现实不是非现实的同义词，也不是现实的对立面，而是要将现实变得圆满和完整，因为很多世纪以来就没有想象和潜意识存在的空间。而事实上，人类对精神及其活动规律的认知、对智力及其思考过程的认识往往与其对内心深处的焦虑和心理幽面的认识同步。

布勒东认为，只有采取超现实主义的态度，才能让我们摆脱人道主义自古希腊、古罗马以来就深陷其中的道德和逻辑结构。当艺术家的志向

符合创新和深化认知的强烈需求时，艺术家便会充分担当起自己别开生面的使命。

三、潜意识的作用。超现实主义建立在某些过去一直被理性忽视或蔑视的联想形式的超现实信念之上，比如梦的力量。布勒东本人就宣扬想象和梦的神奇力量，他认为想象和梦开辟了一条全面认识人类自身的崭新大道。

超现实主义要描绘深埋在人性底层的一面：表现在睡眠、冥想，甚至疯狂，还有被看做是情欲正常表达的谵妄。超现实主义者受弗洛伊德的影响，十分重视潜意识在个人思维活动中的作用，因为"弗洛伊德认为，潜意识汇集了受社会和道德约束影响，并被意识所压抑的那些冲动。当这种压抑呈病态时，精神分析便作为一种解放潜意识的手段参与进来，而梦境则被当作一种自然的发泄"（拉加尔德等，1973：342）。由此，"某一段生活中不为人所注意的小插曲，某一幅'匆忙的路人'甚至都不愿瞟一眼的都市情景或自然风景，某一件偶然获得而为他人所不屑的物品，都可以被视为充满了让人愉悦或者忧郁的意义。因此，有心探询其中意义的人在特定的情况下就拥有了揭示神秘的能力"（亚伯拉罕等，1982：253）。它们被视为隐藏在深处的"自我"的代言人。

艺术家在逻辑和理性范围之外寻找关于人的最基本的真实，把精神从根深蒂固的旧俗中解放出来，任由梦境和幻觉的牵引。他醉心于探索曾经被理性主义者诅咒的领域，探索那个将照亮生命和精神隐秘处的出乎意料、难以察觉和不可触及的世界。从此，一块新的空间在人们的头脑中敞开，潜意识的巨大能量赋予这块空间以新的想象力。

四、如果说超现实主义首先是一项满腔热情的解放事业，那么个性的解放必须通过语言的解放才能实现。至于语言，它不是要将事物和世界的真相掩盖起来，而是要成为永远揭示真相的工具，这就是超现实主义者眼中语言的作用（布律内尔等，1977：612）。他们怀疑现有的受逻辑和受艺术传统约束的语言，而相信梦、潜意识和欲念中的即时语言。然而，要想忠实于潜意识，语言就必须是自发的。因此，就产生了自动写作和梦境叙述，它们构成了诗歌创作新方法的基础。

"因为，他们（超现实主义者）不仅仅想展现这样一个事实：'自由'的语

言,亦即不再遵守社会交际规则而出自内心需要的语言,成了真正的'欲望的沉淀',这种沉淀以其奇妙和出乎意料的特性产生出来的审美激情十分强烈,它与深思熟虑的话语引起的激情完全不同。[……]显然,浸透在自动言语里的'想象'和'神奇'不是文学的装饰或者偶然之作的产物,而是谋求自我实现之欲望的反映和启示……"(亚伯拉罕等,1982:252)。

五、在审美方面,超现实主义者要求探索和创新的完全自由。作为一种新的审美观的创造者,他们拒绝模仿,艺术不是历史的表述,更不是生活的反映或是为某些政治需要所操纵的口号。将超现实主义者与艺术、历史和生活联系在一起的,是思想的自发性、是自动写作、是偶然、是奇特、是怪诞、是荒谬。正因为如此,他们才寄希望于能揭示欲望的潜在发展路径的"客观偶然"。作为艺术家(小说家、诗人、音乐家、雕塑家……),他们的世界观决定了他们的某些生活经历,他们创造了适合于新的诗歌、文学或造型艺术的语言。显然这是一种净化的语言,因为他们的语言已经摆脱了实用主义的羁绊,其目的,正是为了表达这种创造真实世界的体验。因此,他们"拒绝简洁、拒绝背叛思想自由和真实的涂改,拒绝压制思想活动的节奏规范"(布律内尔等,1977:615)。

在超现实主义者眼里,诗歌应该是自由的画面:文字的随意组合、对词义冒险的探究或是词义的转换运用给读者带来的强烈冲击,突出了一种与以往熟悉的理性画面截然不同的人生观和思维方式。例如,艾吕雅说:"蓝色的大地宛若一个橙子……。"

4. 超现实主义的贡献

超现实主义者原想变革我们思维的方式并进而改变整个世界。这一奢望没有完全实现,但是,他们的热情已经深深地转变了人们的观念,改变了人们的感觉,并在很长时间内引导艺术活动走上了新的路程。超现实主义在有反叛精神的地方、在反抗经院艺术的地方、在希望改变生活同时抛弃陈旧的道德和审美限制的地方,得到了广泛的响应。自此,认识世

界和追求真理的愿望变得十分明确而急切。

他们试图打破那道把我们如此贫瘠和狭隘的意识同我们如此丰富的潜意识世界分隔开的壁垒。他们研究人的梦境、潜意识，是因为他们想提醒人类注意自己所承担的责任，记住自己的雄心壮志，使生命变得完整，而不是鼓吹蒙昧主义（布律内尔等，1977：615）。

他们颂扬建立在两个特定生命之间的肉体和精神的爱，这种爱被视为最深刻和最真实的交流，能使他们重新获得每个人都在绝望地祈求的和谐与统一。

他们致力于将文学和艺术的概念世俗化，并表明这并不是什么神秘的活动，并非仅仅预留给那些"通灵"的人们。他们把作品献给门外汉，以期创造出与语言、与人类自身、与社会话语系统的新关系（亚伯拉罕等，1982：257）。

他们也信任象征和隐喻的作用：象征和隐喻更接近现实，而清醒的意识并不总想使之统一起来。

超现实主义运动是一场国际性的运动。正如一个多世纪以来的许多艺术运动一样，运动的中心在巴黎。在这里，布勒东确定了运动的定义并维持其团结统一。在理论方面，运动得益于弗洛伊德的心理分析体系，它有助于人们将这一产生诗人灵感，即创造性潜意识的隐秘的精神区域当作现实来接受。现实这个概念一般来说以自我意识的有限材料为基础，而超现实主义则比照意识与潜意识、行为与梦境、真实与想象、理性与疯狂。从这些对立或不同的领域出发，超现实主义借助艺术活动的辩证方法，力求作出新的综合。这一综合重视方方面面的生活经验，重视人类在白天和黑夜中一切表现行为的证据。

5. 超现实主义的不足与局限

总的看来，超现实主义在政治、生活和艺术方面的思想属于唯心主义的思想范畴。从某种意义来说，超现实主义是一个挑战，是人类面对咄咄

逼人的技术进步和现代文明冲击的一种极端行为。在人类和物质世界的关系中，它试图给予人类一个恰当的位置。超现实主义努力诠释我们的世界及其可鄙的文明，但在改变它们方面却少有作为。正如对哲学家一样，他们不能仅仅满足于用各种各样的方法来解释世界，重要的是改造世界。怀疑、否认甚至是摧毁，这些都不够，尝试着使世界和文明变得更美好，这才是艺术家们首要的任务。

在实践方面，超现实主义催生了既是个人主义的又是无政府主义的行动风格，因为，它过度地张扬了知识分子的作用和人的无尽欲望。超现实主义者认为，欲望和梦一样，都是高尚精神追求的载体。超现实主义还倾向于高估轰动的文化风潮的功效，而对群众运动、组织行为、物质要求却带着一种鄙视的感情。

在潜意识的探索方面，超现实主义"把弗洛伊德的思想引往唯意志论和乐观主义方向，轻视压抑本能的机制，甚至由此而轻视导致压抑产生的禁忌的作用和性质，轻视弗洛伊德所称的死亡之本能"。

在写作方面，超现实主义夸大潜意识的价值，但是潜意识并不能引导超现实主义者进行真正的写作。因为他们片面地将梦幻意识看成是唯一贴近真实的写作行径，而忽视了词的能指具有无限创造力的特点。

在道德方面，超现实主义致力于打破禁忌，但矫枉过正，使得所有的道德规范，不管是好的还是坏的，统统被踩在脚下。因为，超现实主义的性爱观受这样的思想主导：认为爱向自由敞开大门。这个观念放任性自由（亚伯拉罕等，1982：255－256）。

因此，超现实主义的主张备受争议，其论点本身就有诸多偏颇。但是它的这些不足和局限不应该妨碍我们从其理论和实践中筛选出有用的东西，也不应妨碍我们对其历史贡献给予一个公正的评价。超现实主义在20世纪艺术界的各个领域所掀起的创新之风为创造新的文化环境做出了自己的贡献，这个新的文化环境也就是中国人常说的：百花齐放，百家争鸣。

6. 安德烈·布勒东：不可磨灭的形象

布勒东是超现实主义的"教父"，是超现实主义思想运动的权威，这是一个不容置疑的事实。要是没有他的理论贡献、实践活动及其作为主导者的作用，超现实主义运动便不可能存在。

布勒东出生于丹石布莱（奥恩省），早年学习医学，第一次世界大战时临时从事诗歌创作。应召入伍后在南特的卫生部门工作，开始将弗洛伊德的精神分析应用于治疗有心理问题的士兵。认识了纪尧姆·阿波利奈尔之后，他进入了由阿波利奈尔主持的文学圈子（1917－1918）。1919年他与路易·阿拉贡、菲利普·苏波合作创办了《文学》杂志，后来，著名诗人保尔·艾吕雅也跻身其中。他的第一部重要作品《磁场》（与苏波合著）于1920年问世。在这本书中，人们已初见自动写作法的端倪。

1920至1922年，布勒东和他的朋友们对特里斯唐·查拉和他的观点持支持的态度，但是达达的虚无主义很快就令他们失望。接着，布勒东就试图在他的两个宣言（1924－1929）里界定超现实主义理论。随着一系列著作的出版，他的文学生涯进入了成熟阶段：《娜嘉》（1928）、《连通器》（1932）和《疯狂的爱情》（1937）。第二次世界大战爆发，布勒东于1941年离开被占领的法国去了美国，在那儿，他又一次掀起了超现实主义运动的高潮。战后，他还继续为保卫超现实主义的完整而斗争。

布勒东的作品可以分成三个部分：评论文章、诗歌和故事。但是能够表现出超现实主义教父的现代性特点的，自然是他的批评思考和美学理论。

在第一个《超现实主义宣言》中，布勒东不仅明确了超现实主义的定义，还提出了达到超现实的方法：

"找一个尽可能有利于集中注意力的僻静处所，然后把写作所需要的东西弄来，尽你自己之所能，进入被动的或曰接受性的状态。不要考虑自己和其他人的天资和才华。请想想，文学是一条通往任何地方的暗淡

之路”。

“落笔要迅疾而不必有预先构想的题材，要迅疾到记不住前文的程度，并使你自己不致产生重读前文的念头。第一个句子会自行而来，这是千真万确的，以至于每秒钟都会有一个迥然不同于我们有意识思考的句子，唯一的要求便是自然而出。很难预设下一个句子将会如何，如果我们承认写下第一句曾经引起最低程度的感知，那么第二句大体就既有意识的参与，也有潜意识的活动。这无关紧要，超现实主义试验的意义，大抵就在于此”(《超现实主义宣言》,1924)。

很显然，布勒东试图给我们开辟一条通向与彼世对话的道路。话语不受我们的精神控制，而是由潜意识来制约。潜意识改变了我们的感觉方式，也许这正是自动写作的由来。但是，值得注意的是，后来布勒东自己也认识到这样一种方法的局限。自动写作或许可以帮助人们唤醒自己并全面认识自己，但是这并不是唯一的和绝对的方法。

实际上，布勒东指责现实主义艺术总是想要解释业已存在的外部感知和自我的关系，也就是说它只是用烦琐的技巧和心理描写来再现现实。然而，布勒东认为，表达内心感受也同样重要，它能够达到“纯粹的心理再现”。再者，解放本性的冲动可以打破阻隔人类认识内心深处自我的壁垒，这样，现实就会完全而真实地展现在我们眼前。以下是《超现实主义与绘画》中的一段文字，它向我们阐述了对于现实的批判性认识：

巴什拉尔写道：“什么是现实的信念？现实的概念是什么？真实的首要的形而上的作用是什么？人们更多的是从掩盖着的事实中而不是从直接素材中找到信心。”这样的表述足以强有力地说明超现实主义运动是想开展一场对于现实对象的完全的革命：给它一个新的名字并给予标记，以这样的行动来改变它的目的，经过选择来重新定性(马塞尔·迪尚语)。通过处事、观察和写作等方式，布勒东和他的朋友们开拓了超现实的新天地。这个新的天地与我们的梦境，与我们对存在的最深挚的感情，与我们对幸福、自由以及对真实的喜好是一致的。透过表面现象，当这些幻象被感觉到和被传递出来时，就好像它们是以现实和非现实的双重面目显示或涌现的。它们之间的连贯服从于这样一个愿望，即不仅以词语永远记下思想大师们火花迸溅的短暂瞬间，而且还要记下他们的创作本身。

第七章

女性看世界的新视角

——柯莱特的美学思考和她心中的自然世界

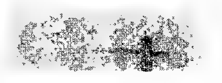
热爱生命，赞美生活，高歌激情，拥抱自然，柯莱特恬静、甜美的表情可以诠释这一切。



你无法想象12岁的我曾是怎样一个女王！有着结实的身材，粗放的声音，像男孩子一样的方脑门，两条辫子在我身后呼啸着像细细的鞭梢，被抓伤的双手发黄，满是疤痕[……]噢，你会喜欢我那个样子的，我太惋惜了，童年的岁月！

柯莱特

1. 生平与创作



茜多妮·加布丽埃尔·柯莱特1873年出生在勃艮第一个"像摇篮那样狭小而孤寂"的山谷中,1954年8月3日在巴黎逝世。她在一个虽不富有但十分和睦的幸福家庭中成长。父亲柯莱特上尉于1859年在战争中受伤,被截去一条腿,30岁开始就只能在村子里从事收入低微的家庭教师的工作。他给予柯莱特自由发展的空间,让她随意阅览自己的藏书。她的母亲——茜多妮·朗杜瓦来自勃艮第,她的第一次婚姻为她留下了一子一女,第二次婚姻也一样,儿子是莱奥波德,女儿就是柯莱特。茜多妮为人直率、慷慨,性格爽朗,她向柯莱特敞开家中花园的大门,允许她在田间自由地奔跑,把自己天生的睿智和对一切生活形式的向往与热情传给了柯莱特(拉加尔德等,1973:523)。

柯莱特在农村受到的是世俗教育。她在20岁时嫁给比她大14岁,人称维利的亨利·戈蒂耶·维拉尔。维利当时在巴黎已经是个人物了,他强迫柯莱特为自己捉刀,在1900年至1905年期间每年以他自己的名字出版一本书:《克洛迪娜在学校》、《克洛迪娜在巴黎》、《已婚的克洛迪娜》、《克洛迪娜出走》、《米娜》以及《米娜的迷途》。1906年与维利的决裂促使柯莱特写出了《情感的隐退》(1907),并于1908年出版了《葡萄卷须》,书中充满了完全个性化的抒情描写。这期间,她结交了摩尔尼的侯爵夫人米西并认识了一些女同性恋者。柯莱特与她们的来往持续了四年,期间舆论纷纭。1912年,她与亨利·德·儒弗内尔男爵结婚,一年后生下一女。1925年她再次离婚。与莫里斯·古德凯特的相遇对她的私生活以及文学创作的影响似乎是积极的,1935年柯莱特与小她16岁的莫里斯·古德凯特结婚,他陪伴着她一直到生命的最后一刻。正是在这一次相互信任,找回心灵慰藉的结合中柯莱特开始了一段较长的文学多产期。我们仅取其中几例:《心爱人的结局》(1926)、《日之生》(1928)、《秒》(1929)、《监狱与天堂》(1932)、《母猫》(1933)、《二重唱》(1934)、《酒店房间》(1940)、《朱

丽·德·卡尔尼朗》(1941)、《纯洁与污浊》(1941)、《自家窗前看巴黎》(1942)、《法国军帽》(1943)、《琪琪》(1944)、《长庚星》(1946)和《蓝色信号灯》(1949)。

柯莱特一生荣誉颇多。她是比利时皇家学院院士,先后是龚古尔文学奖评委会委员和主席,并被授予法国二级荣誉勋位。她有庞大的读者群,他们尤其喜欢克洛迪娜这个人物以及作家回忆童年与描写自然的清新风格。受公众爱戴的柯莱特是现代法兰西最重要的女性人物之一(博马舍等,1984:488—489)。

柯莱特的一生跨越了战前、一战爆发、美好时代、第二次世界大战及战后的不同历史时期,这些时期的文学艺术都异常丰富。柯莱特始终保持独立,从不参加任何运动、政党或流派,她早年的私生活和某些活动虽遭非议但充满魅力。

实际上,长期以来柯莱特被认为是"无拘无束的假小子"和"女性解放"的最典型代表。她也因为生性崇尚自由以及作品中对妇女禁忌话题(例如性和特殊友谊)的直率笔调而为"永恒的法兰西"所不容,因此1947年拍摄的《麦苗》就曾一度成为丑闻。

同样,她还长期受到传统和通俗女权主义者的怀疑,后者尤其抨击女性的妩媚和柔弱,因而看不惯她身上的具有教唆性质的资产阶级情调。她的女主角们都被看做异化的女性:"奴隶拥吻金锁链,姬妾赞美帝后宫",人们如是评说。

但是,随着时间的推移,一方面习俗在改变,另一方面"女权运动"的思想观点也发生了巨大的变化,它不再极力要求男女平等或是同化"男子支配的世界"。相反,转而承认性别差异,呼吁"建立一个女性世界"。所有这些变化使人们重新认识到柯莱特既是"写作的女性,也是女性作家"。

2. 对生命和自然的热爱

柯莱特与故乡有着千丝万缕、经年累月也无法抹去或是减弱的联系,

相反这些联系使往事变得更亲近、更真实。她自然清新的行文笔调便于文学作品在现实的彼此两端随意转换，这种转换借助简洁明了的语言和恰如其分的隐喻变得难于察觉。毫无疑问，柯莱特属于法国最为传统的小说家之列，主张纯净、自然的品味，颂扬生活和美的享受，高歌爱情和自由。

柯莱特擅长描绘儿时的乐土，以此来展现圣•索弗尔郊区水清木秀的风景。母亲的细心呵护和无忧无虑、自由自在的童年生活，使柯莱特成为最幸福的孩子，后来还成长为描写感官世界最具天赋的作家。

“你无法想象12岁的我曾是怎样的一个女王！有着结实的身材，粗放的声音，像男孩子一样的方脑门，两条辫子在我身后呼啸着像细细的鞭梢，被抓伤的双手发黄，满是疤痕[……]噢，你会喜欢我那个样子的，我太惋惜了，童年的岁月！”(《葡萄卷须》,1908)

她从无限眷恋的母亲和故乡那里承继了对大自然的热爱。她还非常喜欢那些通人性、能与人类和谐相处的小动物。她总是选择恰当而鲜活的词语来表达新奇的感受：不论是提及一缕芳香、一种味道、一道风景还是讲述不同的事件、有趣的故事、对疾病的担忧或是对死亡的焦虑以及内心的痛苦，对于这些日常生活中的琐碎细节，她不是记流水账，而是用创造的灵感去重现它们。她就这样带来了“当代美学最重要的发现之一：即写作就是创造，是使用由记忆提供、精选和加工的材料，按照拼图游戏的方法把现实的一块块图景组织和摆放在一起，拼接成一个完整的图案而获得完整的意义的创造。在‘心灵的锻炉’(乔伊斯语)中如此制造出来的故事首先能帮助我们认识现实然后是支配现实”(亚伯拉罕等，1982:535)。

大自然是柯莱特的主要创作源泉。田野、乡村、动植物都是她偏爱的创作主题，而且她善于透过这些主题让我们感受到大自然的清新以及情感的纯洁。她的小说充满了乡村和草地的气息，有鸟语花香，有爱情和忧伤。“自幼受到良好教育而且感情细腻的她从这些东西中找到了获得真实信息的丰富源泉。[……]反映出她对自然、对人类与其他生物之间关系的看法。她的这一独特视角引起今天的专家们的关注，关注她所观察、她所描绘的世界，促使人们去思考人类那根深蒂固的宿命思想，去思考她所说的‘不可避免’之物，这就是她所宣称的意义”(亚伯拉罕等，1982:536—537)。

柯莱特小说创作的主要魅力在于她自己是作品的中心。从某种意义上说，作家无法脱离其本人再创造的世界。作家刻画的这个“我”总是在寻找他人：我和克洛迪娜系列、我和茜多、我和动物、我和他人、我和自然……这是一个无限细腻的自我，它通过坦率的笔触而明确呈现，不怕暧昧和矛盾；这是一个通过小说中对回忆的探索来实现的普鲁斯特式的自我。普鲁斯特认为，记忆并非简单地用来认识人或自然，而是“用于探索无尽的现实”(亚伯拉罕等，1982：538)。

柯莱特让我们去看、去听、去感受，但是与变革小说艺术和写作风格的普鲁斯特不同的是，柯莱特是传统意义上的艺术家。她的与众不同之处在于她的视角。她观察经历过的事实，观察可感知的细节，也观察诗意的思考。我们在柯莱特的作品中能感受到爱、宽容、自然之美、折磨和痛苦；同样也能看到对令人麻痹的忧虑的拒绝，对令人僵化的习俗的蔑视，对令人窒息的嫉妒的讽刺。我们在她热切而欣喜的眼光中感觉到，无数的冲动化为一种力量，“为生活得更好而提供良方，去承受不可承受之重，乃至筹划美好的未来”(亚伯拉罕等，1982：537)。她的语言同样富有新鲜感。柯莱特不会未经认真加工就把事件、印象、感受、瞬间、形象或回忆的片段推出，而是经过合理安排、精心调配，使之协调平衡。正是因为选择的词语精确而又朴实无华，正是因为这种不乏激情的清醒，我们总能与她的情感世界和思想自由交流。她在用词上所下的工夫，她对隐喻的组织以及表达出来的诗情似乎都汇合到“阐释认知和认识自我的实践中”(博马舍等，1984：489)。因此，我们可以通过阅读柯莱特进入她的内心世界，我们又从其内心感受到女性创作的吸引力以及她所谋求的改造力量，她期望借此赢得真实而自然的世界。

柯莱特的作品透着抒情的气息：一个焕发着简朴气息的乡村世界，一块自由的原野，一个人类与动物和睦共处的家园。

柯莱特的作品充满着美学思考：气氛被描写得亦真亦幻。如此渲染的气氛使经历过的爱被拉近了距离，恢复庄重性，信任具体化了，希望与理解扎下根来，茜多就是这样。她是“我(柯莱特)一生中的主要人物”，“茜多汇聚了祖国的神秘象征，与大地融为一体：她活着，承受阴影也享有光明，背负痛苦之压；她顺从、多变而大度；她有孩子、鲜花和动物相伴，如

同一片被滋养的土地；她最能体现伟大的团结：'一夜未眠'的爱、'瞬间'的友谊或'约会'的友谊等都是作者的化身；她是一种人物模型，作家从生命循环说出发，把茜多走向生命终结看作'回归'。茜多提倡最纯洁的爱，提倡放弃自我"（博马舍等，1984：490）。

实际上自由和爱是柯莱特女性道德观念中的重要主题。柯莱特凭借对此两者的深刻认识，在二元对立的自由思辨中竭力调和不可调和之物：男与女、纯净之爱与不洁之爱、夫妻生活的幸福与不和的痛苦、事物在时空上的不确定性与社会宿命论的摧毁力量。"在我们看来，柯莱特通过对大自然的描述，曾致力于调和自我、人类和死亡的对立的力量。在这一思想指导下，她向我们提倡与世界订立新约，在这个世界里回归自然与回归母亲的怀抱是人与社会重新和解的蓝图，虽有倒退之嫌但却洋溢光彩"（博马舍等，1984：491）。

3. 为自由的响亮呐喊

女性作家在法国小说的发展过程中起着十分重要的作用。从乔治•桑到西蒙娜•德•博伏瓦，她们和男性一样经历了时代的盛衰曲折。凭借历经风雨后的热情以及对精神探索的执著追求，她们的创作跻身于伟大的文学作品之列，成为超越时空的经典。

当代女性小说以女性为创作中心。柯莱特把夫妇生活及对爱情的颂扬摆在第一位，这是她创作克洛迪娜系列小说的目的。

今天，这种对自我的描绘不仅仅是为了揭开面纱，展现美丽以引起读者的共鸣，其目的更在于揭露女性那预先注定的不公平境遇，找回她们在现代社会中的正确位置，并重新认识她们与家庭其他成员的关系。也许正是这个原因，弗朗索瓦•莫里亚克描绘了女主人公黛莱丝•德克罗苍白的脸庞和备受折磨的灵魂。黛莱丝•德克罗无望地寻求着一扇通向个人自由和爱情幸福之门。随着小说情节的进展，我们可以感受到黛莱丝•德克罗的追求艰难而毫无结果。莫里亚克在简短的家庭场景中呈现这位受过

教育的年轻女性的悲惨命运，她从失望走向绝望的等待。其实，她的要求并不高，她只是渴望在那个不幸的毒药事件之后，贝尔纳能宽容地把她搂进怀里，什么也不问，让她的头靠在他的胸脯轻轻地哭泣。然而，没有。相反，贝尔纳以丈夫的名义把她监禁在家。黛莱丝想到了自杀，但是在虽生犹死的虚无面前，她选择了反抗，并最终来到巴黎。没有柯莱特回归自然的理想画面和对乡间和谐美景的眷恋，也没有莫里亚克动人心弦的心理分析，博伏瓦在《第二性：女性》中提出了一个十分严肃的话题：欺骗性文化。这种文化首先考虑男性利益，宣扬女性低微。自此，女性境遇的改变作为当今社会深刻变化的标志之一，就显得非常迫切。

20 世纪上半叶的女性小说之所以擅长描写爱情的萌发，寻求自主自由的自我，那是因为许多作家都对备受家庭悲剧和个人情感困扰的法国女性的生活状况作了认真的反思。直到 20 世纪 50 年代，对女性境遇的判断离不开对夫妻制度的检讨。事实上，婚姻是唯一向女性开放的“职业”，而婚姻与爱情的幸福却往往是虚幻的。许多证据都显示了当时这一制度的缺陷，并令人相信它所面临的真正的危机。当社会中的一切都推动男性去证明自己的优越性时，又怎么可能有婚姻和爱情的幸福呢？很自然，社会变革的第一要求是女性对自由与幸福的要求。但是女性的幸福或是夫妻间的幸福不是自然产生的。因此，自由问题在生活、工作中，当然也在女性文学创作中被提了出来。或是梦想或是呐喊，20 世纪法国女性小说表现的是对社会的否定，在这个社会里妇女无权按照自己的意愿行动，没有机会以别样的方式生活。克莱尔·埃切莱利秉承女性小说的伟大传统，在她的著名小说《艾莉丝或真正的生活》中，把视角转向劳工领域，特别是移民工人的世界。

真正的生活！但什么是真正的生活呢？是人们期望和想象的生活，更是孕育着希望的生活！一位伟大的母亲，还有吕西安和艾莉丝兄妹，简朴而谦逊的外省人的生活：

“真正的生活，他温柔地说，就是像你一样。平静、内心祥和。我也是，我渴望平静”（埃切莱利，1967：22）。

但是，不久这一内心的平静就被劳动世界摧毁，因为，那里人人都是工作的奴隶。

1957年：吕西安致力于工人的正义事业与阿尔及利亚的独立。在这场为受压迫、受剥削者进行的斗争中，他舍弃了深爱的女人。吕西安去了巴黎。艾莉丝，他的胞妹，去巴黎找他并与他在同一家汽车厂工作。下面我们看一看艾莉丝是如何描绘工厂的：

"三分钟换衣服，连续数小时的流水线工作。流水线，哦，多么准确的用词……我们每个人都有固定的工位。相互间不明白也不对视，但彼此依存。团结友爱稍后再说。我梦想着秋天，去打猎，还有疯跑的猎狗……"

"以前，就在几个月前，曾经有上帝。这里，我寻找着上帝，也就是说我失去了他。与人的接近使我远离了他。一团无形的烈火。如此多的新生命走进了我的世界，来得如此之快。火爆发出千条火舌，而我开始爱上了这些人"（埃切莱利，1967：101）。

通过选择人，艾莉丝选择了自己的阵营。她站在受压迫者一边：艾莉丝和阿雷兹奇，一名阿尔及利亚籍工人。他们开始了一场温柔而美妙的爱情，这场爱不仅有腼腆和自尊，也承受着猜疑和轻蔑。因为，阿尔及利亚战争正进行着，种族主义对他们虎视眈眈。这场温柔的爱情如同真实的生活一样，转瞬即逝，从一开始就注定是不可能的。

博伏瓦的《第二性：女性》试图把女性置于习俗、社会、经济、艺术和精神的背景之下，她鼓励"第二性"去掌握自己的自由，去主宰自己的命运。她在论述女人的处境与特性时这样写道：

"……这个世界就其整体而言是男性的：塑造它、统治它、至今在支配它的仍是些男人。至于她，她并不认为对它负有责任。她是劣等的、依附的，这个可以理解；她没有上过暴力课，也从未作为主体昂首挺胸地站在群体其他成员的面前；她被封闭于她的肉体和她的家庭，所以她在这些有着人的面目、树立目标并建立价值的诸神面前，认为自己是被动的。在这个意义上，说她是一个"永远长不大的孩子"是符合事实的。工人、黑奴和殖民地的土著人也曾被称为长不大的孩子——只要他们没有引起恐惧，这意味着他们要无可置疑地接受其他男人为他们制定的真理和法律。女人的命运是体面地服从。她甚至在思想中也没有把握自己周围的现实，它在她眼前是不透明的"（博伏瓦，2004：544）。

博伏瓦认为两性之间没有先天的区别。从她的观点看，既不是生理、心理，也不是职业或者天性决定了女人，而是男性对第二性的看法。所以女人不是天生的，而是变成的。她指出，在历史的发展进程中，“女性问题永远都是男性问题”。首先，男女之间的关系或者尤其是丈夫与妻子之间的关系总是不真实的，大部分情况下男性不承认女性在家中的平等地位：“他首先是一个公民，一个生产者，其次才是一个丈夫；她则首先是一个妻子，而且往往只是一个妻子，她的工作不能帮助她摆脱自身的处境……”（博伏瓦 2004：421）。显而易见的是，男性在与女性接触时不会应用他在与其他男性打交道的过程中所使用的原则。似乎女性在社会中注定要扮演次等的角色，“女人不被允许做一些积极的工作，因而无法赢得做一个完整的人的资格。不论她可能受到怎样的尊重，她则终归是附属的、次要的、寄生的”（博伏瓦，2004：420－421）。再者，男性在公众面前的态度与日常行为完全不一样，在这一差别中表现出的虚伪尤其令她们失望。“男人今日结婚是为了找到一个栖身之地，但他不想让自己在那里受到限制；他希望既有一个家庭，又可以随时从那里逃生；他虽然已有住处，可实际上常常仍是个流浪汉；他并不蔑视家庭幸福，但又不把它当做目的本身；重复使他厌倦，他喜欢猎奇、冒险、反抗征服……女人试图建立一个永恒的、连续的宇宙，而丈夫和孩子们则想超越她所创造的环境”（博伏瓦，2004：420）。这一辛辣的批判，唤醒了受压迫妇女的意识。她们的目标是通过道德、政治和法律上的胜利来获得个性的解放。虽然博伏瓦论述的女性性问题和母性本能问题引起了与传统思想者的激烈论战，《第二性：女性》仍然代表了妇女解放运动中的一个重要进程。

如果说写作是为了交流的需要或出于实用的考虑以吸引读者，把他们的注意力集中到事实真相或是被认为真实的东西上，那么也许正是一种更易为人们认可的实用价值引导着博伏瓦走进大众命运关注的核心。在那里，生活呈现出置女性命运于不顾的局面，而女性也因为不公正而呐喊着。这一次，作家不是通过想象带我们进入一个虚拟的世界。博伏瓦面对的是一个真实而纷繁的世界，在那里她采访调查，与社会底层的老百姓接触，只使用真实的素材、第一手的证据，并在此基础上撰写文章，揭示日常生活中的女性境遇。她的文章是以其多样性和非凡的严密性来感动

读者的。在其作品中,我们可以感受到作家近乎于神经质的忧虑。她试图论证在社会生活中,女性与男性可以担当同等重要角色的合理性,揭露社会习俗的每况愈下和女性受奴役的境况。博伏瓦对女性文学的贡献大体是她不断赋予的道德内容。她的几部重要作品都义无反顾地成为女性自由和尊严的慷慨激昂的辩护词。

玛格丽特·杜拉斯与博伏瓦不同,她的创造灵感充分体现了生存向文学的过渡。事实上,她的一生因为沉浸于对在印度支那度过的儿时岁月的回忆而与想象混淆在一起。她对小说类型的探索常采用电影形式或圣经体,她对叙事形式的创新体现了杜氏写作风格的现代性,因而评论家偏向于把她归于新小说派。

通过其女性的敏锐,杜拉斯的作品为探索人类内心深处的隐秘世界打开了一条通道。

但是,她关注哪些东西呢?

杜拉斯首先带我们去认识我们与世界、与生活的关系。"在杜拉斯的作品中,既有富人也有穷人的世界。有印度人的苦难、乞丐和死去的儿童的悲惨命运,有流离失所的人们,也有老板娘与工人之间的社会壁垒。穷人除了饥饿和希望,一无所有。但是富人们有宫殿,打网球,住豪华度假村,烦心于接待,整日无所事事,唯独少了一样重要的东西,那就是希望"(博马舍等,1984:707)。希望无论可否实现,都能成为正确指引我们在这个世界生存的关键因素。四岁丧父的玛格丽特,自幼与两个哥哥在越南过着贫穷而自由、与当地老百姓无异的生活。当小学教师的母亲除了每周固定的课时还要兼很多课。不久,她用20年的积蓄在柬埔寨买了一小块租借地,这其实是一块不能种植的地,但她并不知情。她找人建了座小屋,种了谷物,但是三个月后,海水涨上来,堤坝被冲垮,一切都被毁了。这是一场使女小说家刻骨铭心的灾难,她从中受到启发,创作了《抵挡太平洋的堤坝》,于1950年出版。这本书寓意深刻。水看似柔和却又凶猛异常,它创造生命同时又摧毁生命。而母亲的努力是一种顽强的全力以赴的抗争,对抗看似无法过下去的日常生活,对抗一天天生活的绝望。

没有了希望,吃穿不愁的富人似乎也并不因富有而快乐。女小说家喜欢描写有钱人缓慢而无可救药的内心堕落。例如,在《摧毁》中,她写

道："爱丽莎贝特·阿里奥娜身体和精神的衰退是明显的"，这个外省的柔弱的资产阶级小姐陷于有名无实夫妻的空虚框架中，陷于一个没有前途的社会中。"您可以谁都不听，阿莉莎温柔地说，随您的意愿去做。"爱丽莎贝特·阿里奥娜微笑着回答："我没有意愿"（博马舍等，1984：707）。由于麻木，爱丽莎贝特过着空虚的生活。希望破灭，任何计划都无法实现，任何未来都是虚幻的。

杜拉斯的作品往往能把日常生活的平凡转为对现实的强烈质疑。她发现现实只提供不确定性、焦虑和失望。在《副领事》一书中，人们会问在拉合尔，为什么副领事半夜会站在官邸的阳台上喊叫。杜拉斯也许特别关注充满痛苦、疯狂和喊叫的生活的阴暗面。"无法用言语表达的痛苦只有在疯狂中消解，更确切地说，在喊叫中消解。'他在拉合尔叫着死亡'，因为拉合尔是死亡，是无法承受的痛苦，'因痛苦而无法生存'。副领事只知道叫喊——，'因为大家知道，他至少可以呼喊爱情'——那天的招待会上，他发作了，这绝望的呼喊成了大庭广众之下的丑闻，他只知道喊着：'把我留在你身边吧，就一个晚上，别丢下我……'——他对安娜·玛丽斯特尔德，这位冷冰冰的坚持不再与他暗中往来的法国大使夫人呼喊着"（博马舍等，1984：706）。我们从副领事的呼喊中察觉到一个不可能的世界突然暴露，这个世界导致人的无情无义："任何社交界的爱都不能代替真爱"，杜拉斯如是说。的确，杜拉斯笔下没有幸福的爱情。

因此，杜拉斯的世界表现了失败、绝境、犹疑、焦虑、期望、谎言和各种毁灭，简言之，那是一种颠三倒四、乱七八糟的生活。由此产生了令人不安的奇怪行为：呼喊，也就是疯狂。因为人们认为，疯狂这个词是杜拉斯式的抗争中最符合逻辑的表达形式。时光悄然流淌，空虚进驻，生命消逝，现实与我们的梦想不再相符。杜拉斯通过其敏锐的眼光和女性特有的音调来塑造形象，描写情感，重现在记忆或现实中寻回的时刻。人类的一切变化几乎总是通过妇女——无论她们是妻子、情人还是母亲——而实现的。这些变化体现了对某些制度束缚的拒绝。而妇女的社会生存状况，或广而言之，人类的社会生存状况正是在这些不合理制度的禁锢之下。

“生活是为两性准备的。我曾看着他们在马路上肩并肩，从我面前走过，那是一场永不休止的痛苦而困难的斗争”，维吉尼亚·沃尔夫写道，她曾为自己提出的问题四处寻找答案。她的问题是：“艺术创作的必要条件是什么？”（维基：1991）——当然这是指女性创作的文学或艺术作品。探索在继续，斗争在继续，它需要创造力、自主、勇气和自信作为女性文学艺术创作的养分。未来之路肯定困难重重，但是新局面已经打开。

第八章

圣-埃克絮佩里和行为道德：向死亡挑战

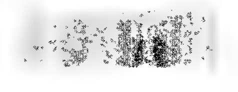


飞行是圣-埃克絮佩里唯一的生活方式，冒险是他作品中永恒的主题。

对他（里维埃）来说，人就像一团要加以揉捏的生蜡，必须赋予这块材料一个灵魂，给它注入意志。他并不想以严厉的手段使他们俯首帖耳，而是竭力使他们超越自身。[……]应该鼓励他们　　他想　　去过无畏的生活，这种生活带来痛苦和欢乐，但它是唯一重要的。

圣-埃克絮佩里

1. 生平与创作



安托万·德·圣-埃克絮佩里于1900年出生在里昂一个没落的贵族家庭，四岁丧父，后随姑母生活，在圣·莫里斯·德·雷芒斯庄园度过了愉快的童年。他先后就读于海军军官学校和巴黎美术学院，都以失败告终。但他从小就迷恋无限的蓝天，向往着有一天能驾驶飞机在天空中自由翱翔。1921至1923年服兵役期间，圣-埃克絮佩里接受了飞行训练，成为一名民航飞行员，并从1927年开始执行图卢兹—达喀尔航线的飞行任务。1928至1931年他相继在毛里塔尼亚沙漠中的朱比角和南美洲的布宜诺斯艾利斯担任中途站站长。在这期间，圣-埃克絮佩里发表了不少文学作品，在法国声名鹊起。他的处女作《南方通讯》，出版于1929年，讲述了飞行员贝尼斯和深爱着他的女人之间的一场毫无结果的爱情。因为，对后者来说，贝尼斯的每一次飞行都面临着死亡威胁，使她无法融入贝尼斯的世界中。发表于1931年的《夜航》是圣-埃克絮佩里的代表作，讲述了英雄时代法国和美洲之间的一次航行。小说主人公里维埃在一次非同寻常的航行中，沉着冷静地冲出暴风雨的包围圈，在燃油耗尽的情况下平安归来，实现了空邮航行的壮举，谱写了一曲人定胜天的英雄主义篇章。但文学领域的巨大成就却丝毫没有削弱他对飞行的热爱。他在进入法国航空公司前一直任试飞员和远程飞行员。因为，对圣-埃克絮佩里来说，飞行是他唯一的生活方式。二战爆发后，圣-埃克絮佩里应征入伍，积极投入战斗。他根据飞行的回忆和远程航行的经历，于1939年发表了《人类的大地》。法国溃败后，他在北非逗留，后辗转至美国。1942年和1943年在美国相继发表了《军事飞行员》和《给一个人质的信》。他诗人的天赋在其遗著里表露无遗。《小王子》(1945)和《城堡》(1948)都深深打动了读者。《小王子》是一部童话体小说，出版后不久即成为世界名著。作者对资本主义物质文明的过度膨胀深感不安：虚荣、野心、骄奢支配着人们的思想和行动，对人类最本质的价值日益淡忘，而盲目追求物质的满足。这一切使作者

对人类"童年"的消逝无限感叹。《城堡》是一部随感式作品，体裁别致，内容庞杂，表达了圣-埃克絮佩里对文明领域的哲学思考。在他身后出版的作品还有《笔记》(1953)、《给母亲的信》(1955)等等，这些作品能引导读者进入其深邃的思想境界。圣-埃克絮佩里通过他的沉思遐想肯定行为道德，颂扬一种"用职业来体现的人文主义"。或许正是为了弘扬他的行为意志、奉献精神和人类团结友爱的价值，圣-埃克絮佩里才义无反顾地坚持飞行，直至1944年7月31日在最后一次飞行中神秘失踪。

2. 昂扬向上的行为道德

圣-埃克絮佩里是一位乐观的醒世作家，一生致力于改变"被腐败所充斥的丑恶世界"。《小王子》一书描绘了一幅最富寓意的图画，是组织严密、结构分明的等级社会的典型写照，人们的工作只是为了在这个结构框架中追求物质利益。《小王子》中的这些滑稽的人物形象就存在于我们的社会秩序中："绝对"的"万能"的君主、贪慕虚荣者、酒鬼、生意人、点路灯者和地理学家。"他们中的每一个人在各自的星球上所代表的都是微不足道的东西：权力、财产、知识，所有这一切在爱情与诗歌面前都转瞬即逝。在吉奥诺称之为能赋予生命意义却被愚蠢的人所不屑一顾的真正财富面前，只不过是过眼烟云。正如狐狸对小王子所说：'本质的东西用眼睛是看不见的，[……]正是因为你为你的玫瑰花费了时间，才使你的玫瑰变得如此重要'"(博马舍等，1984：2097)。

圣-埃克絮佩里认为，责任感是人最重要的品质。分担众人的痛苦可以使个人的精神升华，而这种升华恰恰给人类脆弱的生命赋予了别样的意义。这种积极的参与首先是通过英雄行为表现出来的，比如，对圣-埃克絮佩里来说是飞行，对青年马尔罗来说是革命甚而是冒险。可以看出，这两位人文主义伟大作家在出发点上有着惊人的相似之处，两者都力图借助于行动或冒险来否定虚无。再者，两人都利用文学或艺术创作作为对抗死亡的武器。但仔细分析一下，二者的思想虽然散发着相似的光芒但

不乏差异。首先，从行动的角度看，圣-埃克絮佩里塑造的人物要比马尔罗小说中的人物在行为的选择上更有条理，更富理性。“当圣-埃克絮佩里把行动归结为职业时，马尔罗却颂扬了行动的冒险性。那些征服黑暗、天空、高山、大海和沙漠的飞行员并非未曾亲历冒险活动。其实，圣-埃克絮佩里笔下的人物个个都具有冒险精神，而马尔罗小说的主人公们却人人都迷恋冒险。即使有时圣-埃克絮佩里超越一般道德的界限，他仍保持理性，使人物人文化，他在秉性上属于古典主义。相反，即使马尔罗有时使他的人物形象摆脱了无政府主义，或使他们服从于政党或革命的纪律，他们却始终无法摆脱焦虑、悲剧的情感和骄傲。马尔罗更倾向于浪漫主义”（西蒙，1968：129）。

较之于“行动”，圣-埃克絮佩里更爱使用“职业”这个词语。因为正是在隐藏着巨大危险的职业中，圣-埃克絮佩里笔下的人物用勇敢和智慧，证明了他们所从事的工作的价值，证明了通过职业可以拯救人类并使之远离虚无主义。而马尔罗所塑造的人物，如《人类的状况》中的主人公们就带有深深的虚无主义印记，尽管他们在革命中也会一马当先。

关于焦虑，圣-埃克絮佩里的思考比马尔罗现实得多。后者的人物沉浸在一种更深刻、更虚无的绝望中，他们之间的关系也常常是扭曲的、无望的。圣-埃克絮佩里的人物过着充实的生活，在一个履行责任又同时实现自我价值的统一世界中完成其生命历程。以圣-埃克絮佩里笔下的典型人物里维埃为例：不甘于庸庸碌碌度过短暂的一生，为了否定人类遭遇的虚无，他鼓励飞行员们挑战危险的禁区，从中找到可以在他们死后永存的东西，以此向荒诞和死亡挑战。

圣-埃克絮佩里刻画了里维埃这样一个英雄形象：“对他（里维埃）来说，人就像一团要加以揉捏的生蜡，必须赋予这块材料一个灵魂，给它注入意志。他并不想以严厉的手段使他们俯首帖耳，而是竭力使他们超越自身。[……]应该鼓励他们——他想——去过无畏的生活，这种生活带来痛苦和欢乐，但它是唯一重要的。”这些话语表明，一旦职业需要，承担责任本身就足以克服焦虑。因为，他首先敬重的是比人的生命更持久的东西。只要人用这一创造行为的准则来武装自己，在醉心于自己“职业”的人的意志面前焦虑将会消失，将会转化。

至于幸福，圣-埃克絮佩里追求的幸福不是在妻子所代表的温馨家庭中而是在别处。

圣-埃克絮佩里在《夜航》中是这样描写这个神圣的幸福世界的：

"所有使人们生活甜蜜的东西都迎着他（法比安）扑面而来：他们的房子、他们的小咖啡店、他们散步场所的树木[……]

哪怕这个小小的乡镇，他也会接受：经过挑拣，他变得随遇而安，他会喜欢这里的。"（第1章）

然而，法比安太太却试图用她的准则来捍卫幸福："床头柜上泻下一片温馨的灯光，这是一个肉体对她的肉体的渴求，是希望、柔情、回忆的一部分。"（第14章）

"她待在那儿，凄楚地望着那些花儿、那些书本、还有那甜蜜的柔情。而这一切对他来说，是那么遥远而陌生。"（第10章）

"她腼腆地为她的鲜花，为她煮好的咖啡，为她年青的肉体辩护。"（第19章）

然而，在这一真理面前，在个人的幸福面前，圣-埃克絮佩里试图作出另一番解释，试图寻找他自己的真理。在《夜航》一书中，圣-埃克絮佩里为揭示人生的形而上的意义而提出这样的诘问：

有一天，他（里维埃）在一座正在施工的桥梁旁，和工程师一起，俯身与一名受伤的工友交谈的时候，工程师对他说："用一个被压扁的人脸来作为建桥的代价，这值得吗？"这条路是给村民们建的，但为了免得抄远路走另一座桥而毁掉这张脸，恐怕没有一个农民会愿意这样做。然而，人们还是造了一座座桥。工程师还补充道："共同利益是由许多个个体利益组成的，这能证明什么呢？"

"不过，里维埃后来回答说，人类的生命固然是无价之宝，但我们总得做点什么，总要有所作为。似乎有些东西具有超越的意义，在价值上比人类的生命更可贵……但那究竟是什么呢？"

于是，里维埃想到了那个机组，心情非常沉重。行动，即使是造桥一类的行动，都会毁掉一些人的幸福。里维埃忍不住扪心自问："凭什么要这样做呢？"

"这些也许行将消逝的人，他想，本来可以过上幸福的日子。"他在夜

晚灯光下圣殿般的寝室里看到一张张放松的脸。"我凭什么把他们从家里拉出来?"他凭什么剥夺他们的个人幸福呢? 人类首要的法则不就是保护这些幸福吗? 而他却在摧毁这些幸福。不过,话又说回来,总有一天,这些神圣的寝室会像海市蜃楼般幻灭。衰老和死亡会摧毁它们,而且比他更加无情地摧毁它们。或许还存在别的有待拯救而且能永远延续的东西;或许里维埃所积极从事的正是为了拯救人类恒久不变的这一部分? 否则,他的行动也就毫无意义。

这有待于拯救的其他东西,这恒久不变的东西,到底是什么呢? 圣-埃克絮佩里并没有提供明确的答案。尽管如此,我们仍能体会到,这是指凭借人类的创造行为去创造一种意志,一种战胜死亡的意志,一种超越时空的意志。正是有了崇高的意志,人的生命才变得如此有意义,里维埃们开创的航线才成为永恒。

如果说马尔罗的人文主义以"人能做什么"这一问题为出发点的话,那么圣-埃克絮佩里则是以"人应该是什么"这一截然不同的问题开始的(埃斯唐,1978:107)。

圣-埃克絮佩里认为,人类与人是不一样的。作为"城市的建造者",人类必须在每个个体中大致完美地实现自我。也就是说,他必须建立自身的存在以赋予生命一个意义,赋予行动一个理由,给人类的完美实现一种荣誉,给人类文明提供一个超验性价值。"这就是圣-埃克絮佩里人文主义的双重假说。问:人应该是什么? 要回答这个问题,就必须宣扬一个观点,即:人是变成的,是从有限的生命个体向自身生命延续的成长演变,同时也代表选择永恒的人类的发展演变。人类要求每个个体在自我构建过程中创造人类:'因为你建立的,说到底,就是你首先向往的,而不是别的。你建立你所关注、所建设的东西,仅此而已'"(埃斯唐,1978:107－108)。很明显,圣-埃克絮佩里首先试图捍卫"选择了人类作为基石的文明"(西蒙,1968:143)。在《军事飞行员》中,他更加明确地再次肯定了人类拥有的至高无上的理性:"我的文明建立在对人类的崇拜上[……]我的文明力图将人与人的关系建立在超越个人意义之上的对人类的崇拜上"(西蒙,1968:143)。我们似乎可以在这一肯定中发现人类的最高价值:比个体生命更加持久的东西,能使生命的存在延伸成永恒的东西,这才是对世代相

传的人类文明作出的贡献。这一贡献是通过积极的行为道德、通过集体事业、通过符合时代需要的英雄主义的创造来实现的。因为事实上，在圣-埃克絮佩里的思想里，没有什么比能重新证明人类生存理由的个人升华更为重要。但是与此同时，我们也感觉到，圣-埃克絮佩里的这种对人的崇拜，似乎与尼采的英雄崇拜十分接近。这一思想在《夜航》中表现得十分突出。

"镇上那些小市民们晚上围着露天音乐亭转来转去，里维埃想：对他们公正或不公正，这全无意义，他们并不存在"（圣-埃克絮佩里，1931：48）。

这些话值得读者注意，值得评论家去分析。皮埃尔-亨利·西蒙是如此定义圣-埃克絮佩里世界观中的这一层意思的："只有当领袖、王子、贵族严厉地揉捏了'这块生蜡'，给他们注入'一个灵魂'、'一个意志'，成功地使他们超脱于自身之时，他们才存在"（西蒙，1968：143）。不过，圣-埃克絮佩里的这一世界观并不是他作品的结论。圣-埃克絮佩里创造和崇拜的英雄不是刀枪不入的超人，而是凭借他们创造的传世之作，善于克服焦虑、虚无和死亡的普通人。

3. 自由与责任：城堡，我将在人的心中把你筑起

自由的主题在圣-埃克絮佩里思想中同样占据了重要位置。他认为，自由不是拒绝或否定的同义词，它是对某种形式的制度，对某种性质的社会机制的认可。世上没有无规则的游戏。"自由的至高无上之举是在行动中同意某些限制条件，不是再次被动忍受，而是像人们认可一种艺术、一种游戏或一种仪式的规则那样，认可这些限制，并以此摆脱无限造成的眩晕和孤独产生的绝望。自由是赋予行为一个意义，并享受具有节奏感的行为所带来的喜悦"（西蒙，1968：151）。

圣-埃克絮佩里对自由的这种构想与让-保尔·萨特的理念截然相反：

萨特追本溯源，痛斥事实上根本不存在的上帝的权威。既然上帝不存在，那些作为上帝替代品的存在于知性空间的理性价值就变得不可靠

了。因此，萨特认为，人别无选择，只能注定是自由的。他是这样阐述他的观点的："人的本质是不存在的，只有存在的人。每个人的尊严基于完全的独立性与主动性。[……]神的法律是不存在的，但必须要有法律，因此我将创造法律；超验性的价值是不存在的，然而，道德总是一种价值的实现，因此，我将决定自身的价值。人的完善不是一种本质，不是一劳永逸地确定的观念 只有相信人是由上帝按照他自己的样子创造出来的，才接受这样的逻辑——人是一种并非事先确定的可能性，这种可能性不在我之后，不在我之上，也不在我之前，而是在我之内，只要我去发现它。我的每一个行为都属于我所实现的人类的行为，是我给予人类的一个意外的形象。人不止是一个主体和一个客体，更是一个计划，一种不断超越现状追求新的存在的可能性。总之，是一种纯粹的自由，一股无穷的创造力"（西蒙，1968：69－70）。

当然，单纯对这两位伟大作家有关自由的理论做比较性的评价是毫无意义的。我们不能认为萨特传达给我们的仅仅是无政府主义的信念。面对悲惨命运所领悟到的强烈悲剧感可以使人摆脱形而上的"恶心"，摆脱对毫无意义的人类存在的恐惧。同样，我们也不能认为圣-埃克絮佩里的自由观过于保守，过于传统。对于圣-埃克絮佩里来说，要求个体生命为美好的事物生或死，是一种高尚的思想。这些美好的东西不单是物质的，更是精神的："因为，在我看来，人就像城堡一样，为了获得自由，他推翻墙壁，但剩下的是暴露于星空下的断垣残壁。于是，焦虑产生了。[……]城堡，我将在人的心中把你筑起"（西蒙，1968：152）。

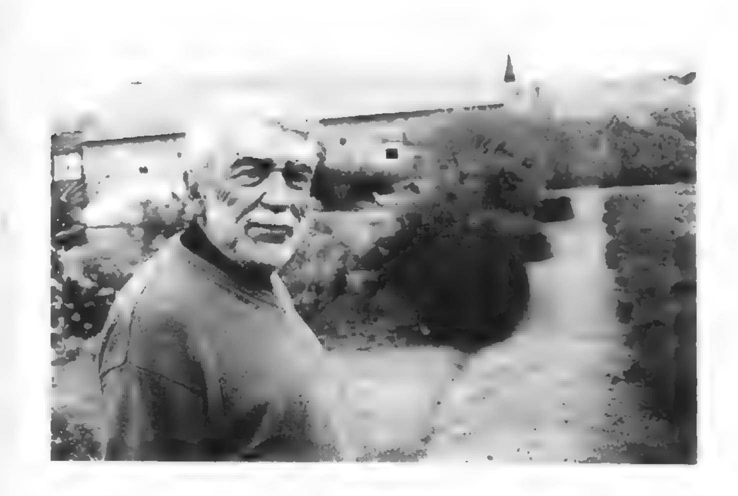
举凡小说，或宏观或微观，都会描绘一幅关于世界的图画，让我们能看到我们存在的境遇，并理解超出于作品之外的意义。"我们在创造奇迹的时刻领略到人际关系的某种性质：这对我们来说，就是真实"（埃斯唐，1978）。从这一角度来说，圣-埃克絮佩里的人文主义是反孤独，是通过公共事业、通过"关系之结"来团结人们。这种集体归属感，或者说这种个人对于人类的期待，恰恰是"他人即地狱"（萨特语）的反命题。正如圣-埃克絮佩里在《人类的大地》中所说："一种职业的伟大之处，可能首先在于团结人们：只有一个真正的奢望，那就是人与人的交往。"摆脱了孤独的人，在最终实现超越自我和死亡的形而上意义之前将通过职业和团结获得真

正的回报。最后，我们以安得烈·纪德在《夜航》序言中所写的这句话作为结束语：

"对于人的软弱与堕落，我们已经了解得很多，而且当今的文学太擅长揭露人类的这些弱点了。但通过坚强的意志而获得的这种自我超越，才是我们尤其需要作家向我们展示的。"



第九章 新小说与小说的新视角



罗伯-格里耶的世界就是这样真实，既无意义，也不荒谬。

我们不相信一成不变的意义，不相信古老的神的秩序，继而是20世纪理性主义秩序强加给人们的现成的意义。但是我们把希望寄托在人的身上，只有人创造的形式才能给世界带来意义。

——阿兰·罗伯-格里耶

1. 新小说的目标

"新小说"这个词出现于20世纪50年代初期,它指与流行的文学创作习惯相决裂而构成的一类反传统小说。从社会角度看,这种崭新的文学形式出现于一个特定的时期。在这个时期,随着社会的变迁,新现象的出现以及人在消费体制下不断增长的被动性,物质似乎凌驾于人类之上。"阿兰·罗伯-格里耶试图通过区别人类秩序与客观秩序之间的截然不同性,消除人们对物质的不当支配"(齐特内等,1971:217)。从艺术创作的角度看,新小说首先是那一代作家对形式和形象关注的结果,而形式与形象正是语言和艺术创新的最好载体。

那么新小说追寻的是什么样的目标呢?让我们先从几类常见的文学类型谈起。

萨特在他的文学生涯初期从事"形而上学的小说"创作。这类小说源于对失缺了和谐的现实世界的观察。存在主义重视文学中的"信息"并且促进介入文学的发展。大约从1950年起人们开始质疑此类文学对历史的微薄介入力量。

通过心理小说,莫里亚克和普鲁斯特将他们的焦虑,他们的反抗、他们的疑惑表现成一种对痛彻心肺的感情或难以摆脱的时限的探索。而这种心灵之痛烘托出人类悲惨的境遇以及虚无荒谬,于是他们创造了具有深度感的神话。

现实主义试图赋予它的人物和世界一种和谐而明白的生活,它常常以意识形态的功效为目的。然而在多数情况下现实主义导致文本走向以反映现实为主旨的传统格局,导致思想和形式的贫乏化。

超现实主义则借助梦和潜意识,似乎成为一种与物质无关的精神治疗法。因此超现实主义的实践活动往往游离于我们身边的事物之外。

我们可以认为新小说是对战后小说的一种强烈反驳,尤其是反对介入文学的表现形式和内容。法国战后小说具有批判现实主义的色彩。它

的角色是表现人类遭受的不公正和悲剧，因此它对内容的重视常常甚于形式。

新小说作家关注作为发现和探索工具的语言的真正价值，关注文本的形式，它不记述生活的真实性而趋向于创造真实性。因此新小说属于一种与形式创新有关的研究，它用一种首先和形式相适应的叙事语言反对传统小说。

作为这一文学流派的代表人物之一，米歇尔•布托尔就非常强调形式的作用。"显然形式作为一种选择原则……新的形式必将表现现实中的新事物、新联系……，不同的写作形式适应于不同的现实。然而很明显，我们生活的世界正在发生日新月异的变化。传统的写作技巧无法囊括由此出现的所有新的关系。因此产生一种持续的不安，我们不可能整理闯进我们意识中的所有信息，因为我们缺乏适当的手段。[……]与我们对真实的认识相比，这种新的小说形式具有探索、揭露、适应的三重功能，因为它的包容能力更强更大"(布托尔，1962:9)。有意思的是，从这个意义说，对新的小说形式的研究像是一种对更适合的甚至更有效的工具的探索。因为"正是在对形式的思考中小说家才找到迫使真实显现的方法"(布托尔，1962:9)。

新小说源于小说家与现实格格不入的感悟，这种不适应性并不局限于价值层面，它还特别表现在对世界本身的感知层面。

阿兰•罗伯-格里耶说道："我们关于认识世界方法的观念已经被艺术、文学、神话、哲学理论所扭曲。"他补充道："其实世界既无意义，也不荒谬，它就是那样。"

罗伯-格里耶认为，为了能和我们周围的世界有真正的接触，必须摆脱所有文学或艺术的神话。作家将以一种崭新的、不同的客观性为目的。对于新小说而言，物体、动作、人物在成为某一特定的物体或人物之前已在"那里"。应由读者赋予它们可靠性，去组织它们，就像他组织现实世界一样。必须把"人物"从解释、塑造和说明的束缚中解放出来。

如果说"形而上小说"是一种伦理危机的表现，新小说则表现了一种更深层的危机：人生活在一个动荡的、不确定的世界里，与其去寻找事物的意义，人类还不如去创造意义，而且更应该去创造适合他自身需要和愿

望的意义。智力活动变得不受约束，成为革新。因此有这种说法：小说是一种探索，一种对世界意义的探索。罗伯-格里耶在《为了新小说》(1967)中宣称："新小说不是一种理论，它是一种探索。"

文学艺术作品不再被认为是一种反映、一种复制、一种见证，它提供并创造意义，强调文学和艺术是一种创作行为。人自己也在创造和改善自己的命运，他通过自己的行为方式来改变自身。

罗伯-格里耶在《新小说》(1962)中写道："我们不相信一成不变的意义，不相信古老的神的秩序，继而是20世纪理性主义秩序强加给人们的现成的意义。但是我们把希望寄托在人的身上，只有人创造的形式才能给世界带来意义。"

新小说源自一个宏伟的愿望：帮助人们不断调整自己以适应今后不断变化的世界。成为创造文化的一种方式，成为不断适应新需求、新文化的一个手段，目的在于帮助人们重新把握现实。

简而言之，新小说的主要代表作家(阿兰·罗伯-格里耶、克洛德·西蒙、米歇尔·布托尔、娜塔丽·萨罗特、玛格丽特·杜拉斯……)推崇以下创作原则：不介入，拒绝传统形式，拒绝认为文学是生活的反映这种概念。

区分现代小说(包括新小说在内)和传统小说需要一个能够反映这一本质变化的标准。1970年4月在斯特拉斯堡文学研讨会上，让·里卡杜在他的题为《创造理论纲要》中提出了这样的界定："所有将小说变成叙述一个冒险故事的努力可称之为传统；所有将小说变成一种叙述的冒险的努力可称之为现代。第一类小说努力吸引读者，它们靠激情、思想、事件，靠生活本身或虚构生活的曲折突变给读者留下深刻印象。故事一页页翻过，而一目了然的文本似乎已不复存在。第二类小说与之相反，它努力召唤读者，旨在建立一种持久的距离。它将激情、思想、事件、虚构情节的曲折变化作为对文本研究的结果。阅读现代作品不是成为现实假象的牺牲品，而是仔细关注文本的现实，达到一种新的理解：理解它的创作规则，理解它的组织原则和生成原则。"

传统小说缺乏固有的真实性，其主旨在于吸引读者。和传统小说相比，新小说展现出鲜明的特征。"它甚至寻求把对传统诀窍的探索转变成对现代蒙太奇的轻松研究"(芒絮，1971：233)。深思熟虑的新小说家声称

放弃假象。他们通过自嘲的手法试图更经常性地表现事物的负面而不是正面。他们的技巧引人入胜，为阅读的乐趣开辟了一个更为广阔的天地。因为新小说不仅邀请我们去发现作者所设计的蒙太奇，而且它鼓励读者积极参与，允许读者的所有主观性，鼓励他们继作者之后参与该作品的再创作，这些参与被认为合法且具有创造性。因而我们可以说所有的阅读都是评论，因为“除了作者以外，任何一部作品也都是由作者身外诸多事物共同构成的”。

2. 新小说的形式和结构

如果我们不把新小说同上一世纪初出现的对人和世界看法的变化联系在一起，就难以理解新小说引起的革命。这些变化是：由重视历史和社会现实转而重视意识；发现人性的复杂性以及对“自我”的统一性的质疑；与世界对话的终止；人对自身在社会和世界中的位置的诘问。

从此以后作者所关注的，诸如：对主观性的要求、潜意识的优先地位、人和物之间的感情关系、心理的和谐协调、人文主义的玄想、世界的悲剧化以及事物富有浪漫色彩的品质统统被新小说作家视为假象和谎言。下面我们引用梅托和拉布的分析（梅托等，1986：271－273），看看新小说革命对它们予以反击的种种手段。

2.1 形式化的描写

从马拉美开始，现代写作在事物缺失的情况下进行。它充满了艺术表达中“古老神话”的种种化身：表述一个现实、一个命运、一种世界观、深奥的内心世界等等。新小说家们摒弃所有这些人为的、强制的清规戒律。现代写作不应是现实的转换，而应是形式的创造。罗伯-格里耶说：“我们的小说既不是为了刻画人物也不是为了讲述故事。”里卡杜也补充道：“小说不再是一面人们拿着沿路行走的镜子。”在新小说理论家眼

里，今后，写作将是外延的、描写性的，它的首要功能是表现处在原始真实性和奇特状态下具有我们身边世界不寻常特性的事物。

2.2 视点的技巧

小说家必须放弃那些过时的概念：人物、故事、介入、心理分析和深度至上等等。小说创作应满足于“衡量、确定、限制和说明特性，就像电影画面一样如实地表现事物”（罗伯-格里耶语）。

人物能够用第一人称表述的叙述者的形式出现，第一人称并不是自传性的。或者就像一个角色，他的生活和个性通过他对事物的关注可得出推断。在罗伯-格里耶的小说《嫉妒》中，丈夫这一角色就如一个摄像机的镜头，是这一创作技巧的明显的例子。但是人物角色并不是按照通常方式介绍：“我们对他的了解（身体的、思想的、社会地位的）仅仅是以间接和片段的方式获得。小说甚至会将我们带入一个没有任何铺垫的正在进行的沉思中。这种摄像式的写作要求读者进行思考性阅读”（梅托等，1986：272）。

2.3 表面的无序

小说中不见时序也没有渐进的逻辑。平铺直叙的情节发展让位于特意的不规则秩序。为了建立时间未曾中断过的假象，传统小说注意在叙事的不连续中穿插诸如慢慢地、后来、从前等词语。而在新小说家的记忆中故事似乎既无开端也无结局，他们更喜欢将作品置于时间标记之外，处于直陈式现在时的起落中。布托尔的《变》很能说明问题。简言之，新小说结构有三种极富特点的手法：一、同一场景或同一事物的再现，时而借助形式的重复，时而借助形式的变化；二、电影蒙太奇式的从一地到另一地或时间上从一个时刻到另一相距遥远时刻的快速跳换；三、叙事中一个事物的第一种说法和它后来再述之间的矛盾（梅托等，1986：273）。

2.4 时空的浓缩

精神生活的变化不定和混乱无常:遗忘、错误、谎言、未受控制的观念的组合、摆脱不开的烦恼、无法停留在对过去的一个最终概括或不能对一定的现实做出完整的清点。

新小说家认为时间是无效的、静止的或破坏性的,认为重复的历史不会导致任何进步。

新小说家认为作家是自由的。他真正的创造性在于想象的展开,在于写作的多种假设,在这其中小说不是一种选择而是一种探索。

作家为了控制事物无序的消长,通常将它确定在一个严格限定的时间或空间范围内。例如,在布托尔创作的《变》中,一位男子在从巴黎到罗马几个小时的旅行中,在列车的包厢里对自己的生活逐一盘点(梅托等,1986:273)。

3. 新小说的不足和局限

3.1 智慧和感情

新小说突出事物,注重形式的创造。它声称这种新的写作方法不是以感情而是以智慧为叙述对象。于是,罗伯-格里耶喊出了打倒巴尔扎克的口号。这种文学现象的独创性不可忽视。但是智慧并不是人类的唯一品质,也不是评价艺术作品的唯一有效标准。应该承认感情具有自身的判断价值。正如一个缺乏感情的人与机器人无异;一部没有感情描写、没有人物心理刻画的作品可能只是个空落落的漂亮外壳。

3.2 形式和内容

整个20世纪,艺术创作的注意力集中在造型艺术,集中在形式创新上。的确,所有文学的、音乐的、绘画的、建筑或雕塑的创造无不在

艺术表现形式中凸显它的新颖独到之处。

但是新小说似乎把这一命题推向了极端，它甚至否定内容的重要性。然而一部内容贫乏的小说可能是一部缺乏读者的小说，一部缺乏生命基础的小说。

3.3 创新和传统

我们赞赏新小说的创新思维以及在文学创作领域所作的有益探索，但是我们反对它对传统和历史所持的全盘否定的态度。因为所有新的创造都不可避免地建立在已有创造的基础上。新小说也不例外，它也不由自主地从过去的艺术中汲取养分。文学以创新的形式出现，创新是它生命所在，文学创作实际上是对过去艺术类别与表现形式的不断革新。文化传统是片沃土，可能孕育出文学和艺术新的不同于往昔的奇葩。

3.4 艺术和社会

新小说家一致要求写作"只能以自身为目的"(罗兰·巴尔特语)。罗伯-格里耶声称："我们永远也不必去理会那些无根据的指责，不要害怕'为艺术而艺术'是最糟的缺陷"(博马舍等，1984：1658)。

那么我们该怎样看待这个声明呢？

在一个富有阶级和贫困阶级共在的社会中，在一个经济发达和欠发达并存的世界格局中，不公正和不平等的社会弊病随处可见。小说家，即便是新小说家也不该是生活在社会边缘的人。在很多情况下，为艺术而艺术只能是掩盖或无视社会冲突和矛盾的一个借口。

艺术的发展和社会的进步紧密相连，以关注人类命运和存在为己任的文学艺术不能游离于社会的变革之外。

所以说过度否定内容的意义，这对文学的前途是十分危险的。更危险的可能是纯粹将语言作为目的，迫使叙事迷恋并沉浸于自身的表现形式和写作游戏。须知，自恋的那喀索斯曾因此而失去了生命(芒絮，1971：239)。

4. 新小说代表人物

4.1 克洛德·西蒙(1913－2005)

克洛德·西蒙的作品新颖，它们从历史或具体事件展开，重建记忆，回到亲身经历的时间中捕捉感觉。这种恢复与重建的手法在《风》(1957)、《草》(1958)、《弗朗德尔之路》(1961)中表现得十分明显。

他最具代表性的著作当然是《历史》(1967)。小说记述了一个人的一天，他在一天中的所思所为，"任由思考、回忆、言语的一连串联想所支配。他内心庞大的情感洪流，不停地被外界的诱惑所左右。时间的有序性和思想的无序性交织在一起，现在和过去融合在一起。我们身处一个由过去的记忆和现在的感觉构成的混合状态之中，对此大家都不言而喻。当欲望和激情不能把我们的力量整合在一个既定的方向时，必须依靠我们的智慧才能摆脱这一混乱无序的精神状态，其实这正是我们当下的状况"(布雷纳尔，1978：453)。

西蒙的风格是新小说创造出的最活跃的风格之一。他希望建立使人困惑的时间、空间和心理的多重同时性。他寻求抓住一种现实，"这一现实的特性[……]将以非真实和缺乏条理的形式表现出来"。西蒙承认说：自己事实上"被两件事所困扰：一是不连续性，那些相互毫无关联的、零碎状态的、情感的。二是它们的连续性"(见《小罗伯尔词典 2》，1977)。

1985 年，西蒙获得诺贝尔文学奖。

4.2 阿兰·罗伯-格里耶(1922－)

对于新小说在战后一系列引人入胜的理论文章来说，它最具代表性的领军人物首属《为了一种新的小说》和《纽约革命计划》的作者阿兰·罗伯-格里耶。

作为参与发起新小说运动的领头人，无论通过他的理论观点还是他

的小说和电影创作，罗伯-格里耶都努力维护并实践他的学说："小说家应该如实地反映世界，也就是说以陈述和笔录为限。他的任务仅在于描写、设定和衡量"，因为"所有的说明和解释都是无用的、多余的、甚至是不正当的"(布雷纳尔，1978：449)。

罗伯-格里耶常常给他的小说添上侦探小说或冒险故事的色彩。但是在他的笔下，情节仅是一个借口，作品的全部意义存在于小说作者促使我们参与重构的小说结构中。虽然所有的重构都是不确定的，因为对于读者就如对于作者一样，创作是一种想象的工作。例如，小说《迷宫》叙述了一名疲惫的士兵游荡在一个被白雪覆盖的陌生城市的故事。他的一位战友在临死前托付给他一个包裹。他寻找着送交包裹的房子。但是敌人就在市郊。士兵在一个街角遇害，包裹并没送达收件人手中。读者观看士兵的所作所为，但展现给读者的事物、动作、对话、事件显得琐碎而没有意义，冷漠、客观、具体的描写甚至使我们失去了现实的感觉。"这与罗伯-格里耶的主张一点也不矛盾：描写性的陈述摒弃了所有的诗意，它让我们明白这个士兵的整个故事可以在一位坐在壁炉旁，凝视着油画'最后的子弹'沉思默想的小说家的大脑中发生"(布雷纳尔，1978：450)。

罗伯-格里耶同时也是位重要的电影人。电影就像一双新奇而精确的"眼睛"，它扫描小说世界的背景和事物。这种"描述的激情"还寻求展现事物原来的面目。通过语言把它们从我们的习惯，更准确地说从我们的文学习惯，我们的文化所强加的道德、情感、象征意义中解脱出来(布律内尔等，1977：716)。

在动作、背景、事物产生过程中，"往往是首先由眼睛观看，由思想重新审视，然后才由感情对它们进行加工"。因此罗伯-格里耶认为，客观性只是主观性的极端形式；而主观活动，确切地说即描述，对可感知物的创造主要不是通过理解和说明而是通过语言(布律内尔，1977：716—717)。

4.3 米歇尔·布托尔(1926—　)

米歇尔·布托尔在致力于创作小说的同时也努力对小说问题作批判性思考。写小说使他的生活变得完整而丰满："写作是我的脊柱，一

个保持站立的奇妙工具”(布雷纳尔,1978:451)。

此外,他也是最先提出“小说即探索”的理论观点的作家之一。他的创作思想不同于被称为“意识流文学”的小说家。他提供给读者的作品构思奇妙,富于才智。对他来说,创作首先是对文学的构思。他说:“我只有在对小说做了长时间的构思后,只有在我有了提纲,并足以有效地表达我的思想的那一刻起我才开始动笔”(布雷纳尔,1978:451)。

在读布托尔的作品时,首先给读者留下深刻印象的是描述,是对事物最细致的描写,是在灰色和明确的现实背景下,对人物最不值一提的所作所为可能反映出的人类生存境况的崭新观点。从这一角度出发,作者思考小说如何成为“典型的现象学领域,成为研究现实以何种方式或能够以何种方式展现在我们面前的典型场所”(亚伯拉罕等,1982:412)。

布托尔努力将小说变成对整体性、对文学经常进行“技术性”质疑以及调整世界和自我的感知工具。“通过写作的构思,作品的形式问题成为意义的决定因素。重要的是讲出不可讲的,安排相异的事物”(布律内尔等,1977:717)。《变》(1957)是他文学作品中最出名的一部。作者在书中精心描述了在从巴黎到罗马的火车上,一位男子生活中的几个小时。叙事采用第二人称复数“你们”(作者以主人公为对象)。这位丈夫发现他要去幽会的情妇让他喜爱的原因是因为她住在罗马,那让人向往的永恒之都。城市的魅力使她增色。而假如在巴黎,这个年轻女人其实并比不上他的妻子。故事随着旅途中的插曲铺展……

作为文学批评家,作者以教授和技术专家的身份发表意见,并把他的评论收集在《汇编》中。我们注意到在布托尔身上文学创新的观点似乎取代了与文化决裂的愿望,他的贡献超出了新小说自身的宗旨。“在他的所有书中都存在着一个永恒的东西:一种运用描述占用时间和空间的方式,一种通过表述或叙事的系列安排对它们进行组织的方式。正是这种准确而严密的探索更显示出了小说家布托尔作品中最独特的东西”(亚伯拉罕等,1982:412—413)。

4.4 娜塔丽·萨罗特(1900－1999)

新小说的先驱娜塔丽·萨罗特在1965年出版了一本重要的著作《怀疑的年代》。该书汇集了她对现代小说问题的思考。新小说理论中一些不可替代的文章均出自这部书稿。她的理论见解不仅张扬了女作家的个人事业，而且也以她特有的风格为创立新小说美学理论作出了贡献。此外，萨罗特认为作者与读者间互不信任。这种不信任关系表现在对某些观念，例如人物观念的有效性或可信性问题的不同看法上，“怀疑”则反映了她对上述问题的质疑。因此有必要建立与巴尔扎克式小说不同的小说形式(亚伯拉罕等，1982：409)。

于是，萨罗特创造并使用了许多新颖的文学手法。比如在《陌生人的肖像》(1948)中，她拒绝情节和人物。该书讲述一位老吝啬鬼和他女儿的生活。这个故事表现出她批判式的观察态度：不顺从社会习俗的人只是个未成型的物质。为《陌生人的肖像》作序的萨特把这本小说称为反小说，这个词在某种程度上同样适用于新小说。另一个反映作者独特性的例子是《马尔特罗》(1953)，随着人格的逐渐瓦解，马尔特罗是变化无常的叙述者梦想成为的形象本身。在她的另一部同一体裁的代表作《天象仪》(1959)中，萨罗特利用微不足道的情景去处理心理内容，乃至捕捉最微妙的心理变化。萨罗特对人间戏剧的批判使我们印象至深。她的创作技巧质疑文学作品中成为定式的条条框框，把我们从社会习俗的表面拉出来，让我们直面日常生活的内幕。

作为现代文学的一个团体、一种现象、一次运动，新小说有它的大师、它的理论和它的代表作品。从50年代初期开始，这一运动产生了深远的影响。细看它的发展，可以说它经历了两代人：第一代在现象学派中形成，属巴黎午夜出版社那一派。它试图透视身处现代社会中的人类的特性，并通过对时间和空间的重新定义把我们对事物的感知显现出来。第二代，新小说的真正继承者们是巴黎门槛出版社那一派。这一作家群体和他们的《如是》杂志形成了所谓新新小说派。他们或多或少超越了新小说引起的危机。在语言结构主义几乎被普遍接受的时期，新新小说家们投入到形式的探索中。他们尝试创立一种文本科学。写作空间的研究替

代了对感知事实和亲身经验的阐述。语言则成为小说的材料。菲利普·索莱尔斯，这一群体的组织者之一，指出他们的主张有多么激进："我们认为文学属于一个已经结束了的时代，它让位于一门新兴的科学，即文字的科学"（参见《文字与革命》）。文字科学自称是一项革命运动，因为"震撼当代文化的理论不断地使产生于不同实践的新艺术思想更加巩固，更加敏锐，也更加不满于现状"（布律内尔等，1977：718）。

的确，新小说并不构成一个真正的文学流派，它仅仅通过共同的经历，相似的政治或哲学信仰（左派文人），同现实主义小说或心理小说的传统技巧相去甚远的艺术风格和写作方法而自树一帜。

1970年后，尽管有如乔治·佩雷的几个成功的作品，新小说的发展趋于缓慢。新小说作家们在小说中重新引入对人的哲学思考（如米歇尔·图尼埃、让-玛丽·勒克莱齐奥），或也开始运用史实的眼光（如帕特里克·莫迪亚诺），或也乐意吸取社会批判的成分（如帕斯卡尔·莱内）（梅托等，1986：275）。

从1950年起，新小说运动在文学领域引起了巨大的反响，这是20世纪文学合唱团里响亮的天籁之音。进入21世纪，新小说的发展如何呢？有些人声称它实际上已经消亡；其他人则认为时代在发展，新小说也一样，事物的盛衰起落是自然规律，所有的艺术运动都不能避免。因此，新小说在新新小说时期之后失去了影响，让位于传统小说的复兴（例如米歇尔·图尼埃的作品）便是很自然的事情。罗伯-格里耶在《镜子》中和新小说保持了距离。萨罗特写了她的自传小说《童年》（1983）。甚至像菲利普·索莱尔斯那样的新新小说家也向更为写实主义的表达方法靠拢，其作品《女人》（1983）、《漂亮法国女人》（1988）便是例证（密特朗，1992：584）。正如罗伯-格里耶说的那样，新小说是一种探索，一种总在更新的探索。人们没有理由害怕被超越，新小说更是如此。

第十章

马尔罗：艺术即反命运

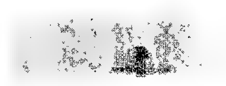
马尔罗对人类、对艺术、对感性、对思想、对文明的思考一生不停。



艺术的历史，从开始到结束，是人们为了摆脱受奴役的处境而找到的形式的历史。在文学范畴里，也有相似之处：发自人类内心最深处的呼号是什么？我的回答是：从受奴役的境地中解脱出来。

—安德烈·马尔罗

1. 生平与创作



安德烈·马尔罗1901年出生在巴黎，由三位女性，即外祖母、离异的母亲和姨母抚养成人。巴黎特有的文化、艺术氛围陶冶了他求新、求异、求变革的思维方式。少年马尔罗对文学、对艺术、对时事政治表现出巨大的热情，后来他就读于巴黎东方语言学院，常常通过写文章和具体的行动积极参加他那个时代所发生的重大活动。在1923年和1927年之间，他的主要经历是出游远东、从事考古探险、在印度支那进行反对殖民主义的斗争。1925年，他还在西贡创办了《受奴役的印度支那》日报，亲任主编，对发生在中国的革命运动，尤其是对先后发生在广州的省港大罢工(1925)和上海的工人武装起义(1927)进行了追踪报道。因此，他的早期作品均以远东为创作背景。《西方的诱惑》(1926)、《征服者》(1928)、《王家大道》(1930)和杰作《人类的命运》(1933)都是那一时期名声远播的文学名著，描绘了东方民族面对痛苦和死亡所表现出的从革命求尊严的强烈愿望以及对自由和平等的热切追求。30年代后，他的目光转向了欧洲的左派运动，马尔罗在其小说《轻蔑的时代》(1936)和《希望》(1937)中揭露了极权制和西班牙的法西斯统治。

马尔罗是社会活动家、介入政治的小说家和艺术评论家，也许更是个悲天悯人的文化哲学家。从1926年起，他放弃了传统的人道主义观念，力图从文化哲学的角度将人们引入到一个崭新的世界中。他不懈地透过人文作品的美学形式来探索信仰的本质和含义，或者至少去表现人类与命运进行抗争的强烈愿望。马尔罗在《想象的博物馆》(1947)、《艺术创造》(1948)、《绝对的硬币》(1950)、《黑曜岩首级》(1974)等作品中向我们展现出了一幅幅发人深省的人类生存图景，引导我们去发现并创造历史和文化的永恒。《寂静之声》(1951)、《诸神的化身》(1957)、《非真实》(1974)、《非时间》(1976)以及其最后一部作品《脆弱的人类与文学》(1976)都以非常独特的充满文化哲学思辨并且有时还是抒情的方式，探

索了人性中蕴涵的艺术财富,颂扬了那些能够战胜死亡并嬗变成永恒的各种形式的艺术创造。对马尔罗来说,死亡之重或许让人不堪再生,但艺术即反命运,因为它创造了生命的永恒。

2. 文化哲学视野中的形式世界

"我们怎能体验不到一个文明的各种表现形式及其风格即其想象力的化身?这是一个与图书馆并行不悖的世界,即使是幻想的,甚至离奇古怪的世界,对我们来说,她似乎首先是一个力量的世界——一个借助艺术形式超越时限的力量世界"(马尔罗,1977:274)。

马尔罗的文学理念和他对艺术世界的长期思考都是对艺术创造的重新诠释,他给艺术形式赋予了新的含义。作为小说家和艺术批评家,马尔罗十分成功地把艺术家的敏感性、其天生的表达能力与造型艺术紧密地、和谐地结合在一起。他在创作中非常重视使用那些表达色彩和形式的词汇。"每时每刻,作家借助各种手段从视觉记忆中调出储藏在想象博物馆里的那些千变万化的景象"(皮贡,1980:129)。马尔罗的小说充满了浪漫的传奇色彩。从他的作品中人们能够读出一个幻想的世界、一个用语言塑造出来的富有造型美的艺术世界。艺术形式始终是马尔罗关心的首要问题。而变形则是艺术发展的必然和艺术生命的固有规律。

2.1 造型艺术和形式

马尔罗认为,造型艺术是通过形式显现出来的,形式是艺术作品实现的终极。事实上,柏拉图和亚里士多德早就论述过各种艺术的表现形式问题。但是,在20世纪,艺术对形式的关注表现得更加强烈,因为每一门艺术都有其自身的演变特点。所以艺术形式不停地推陈出新,每一个伟大的艺术家都用与众不同的方式来展示自己的内心世界,展示其个人视野中的客观世界。因而,各种艺术形式都要追随艺术家那创造

性的思想而不断地变化着。此外,从符号学的角度看,形式除了具有传递信息的功能外,它们本身还具有独立的品质和自主的价值。形式可以脱离事物的内容而独立存在,它们具有表现自身特点的艺术要素。艺术创造的类别并不重要,重要的是使用什么样的艺术形式去表达,因为,后者决定着作品个性化的生命特色。因此,一部作品的独创性就表现在其新颖别致的形式中。马尔罗写道:"诗人不是依据非形式去赢得读者,而是靠他欣赏的各种形式,小说家也一样"(马尔罗,1977:155)。对于图书馆,我们的精神博物馆来说也同样如此:"我们对图书馆的敬仰,小说几乎无法享有。它的独立性不是通过目录表现出来的,而是通过我们称之为形式的东西表现出来的……"(马尔罗,1977:272—273)。

各种形式在概念上的第一个意义当然是视觉上的。比如当我们面对一幅画的时候,映入我们眼帘的是色彩、线条、图案和空间结构的巧妙组合。因而,图画可以传递给我们与某个场景有关的信息,展示的至少是一个类真实的事件。主题,如果有主题的话,也已退居次要的地位,以便在某种程度上突出形式的意义。按照马尔罗的观点,画家首先要考虑的是如何绘制并再现艺术家想象中的世界,因为,画家脑子里的想法就在于改变真实物体的功能来创造绘画艺术中的现实。

雕塑艺术,一如绘画,始终属于造型艺术的范畴。其作用在于通过象征手法表达艺术的真实。根据当今社会比较流行的美学理论,雕塑艺术的主要目的就是追求美学效果。一件雕塑作品无论是表现崇高或丑陋,其主题无不借助形式的表现力获得生命。视觉的冲击力犹如理性思辨的润滑剂,使人们的心灵在与作品的对话中得到升华。雕塑艺术被定义为:是"通过对生命形式进行选择性的再创造来表达思想、感情、个性的艺术"和"教育公众的强有力的方式,因为,雕塑作品是凭借那些表现人类精神的看得见和摸得着的各种形式来展示至高无上的美并使之永驻人间"(布朗,1972:329—331)。

姑且认为雕塑艺术是一门表现美的艺术,一门通过或抽象或具体的造型语言来表达的艺术。但是,我们不能忽略的一个事实是,人们进行雕塑创作首先不是为了让人喜欢,也就是说,倘若美并不占据首要位置的话,那么它那至高无上的价值又在何处呢?

马尔罗认为，与其说艺术家进行创作是为了表达自己，不如说他表达自己是为了进行创作（马尔罗，1952：11）。当他在埃及第二次面对着现身于沙堆的狮身人面像时，他进行的反思就很能说明问题："那一刻，我分辨出了两种语言，而它们是我30年以来一直都在倾听的但从未区分过的语言。一种是表面的语言，毫无疑问是我在开罗见到的人们所讲的语言：短暂的语言；另一种是真实的语言，永恒且神圣的语言。而且我发现，在印度，在中国，那里的寺庙和石窟也是真实的。可见艺术不依附于昙花一现的民族，不依附于他们的房屋和他们的家具，而取决于他们相继创造的真实。它不依存于坟墓，而依存于永恒。所有神圣的艺术都与死亡相对，因为它不粉饰文明，而是根据它那至高无上的价值来表达文明"（马尔罗，1976：56－57）。

雕塑艺术，如同上述引语所显示的那样，不单单是美的艺术。形式变成了造型艺术的现实，它们表达的和象征的真实要比美更加深刻，即反对把人类生活溶解在虚无中的强烈愿望。马尔罗还指出："如果这些雕塑作品的功能是确保作者生命的延续，那么作品的风格足以把它们与死亡的表象分割开来，使死者通向永恒的彼世"（马尔罗，1976：70）。下面这个例子就能很好地阐释清楚马尔罗的此番思想：在中国北方的西安市附近，由7000多名兵马俑组成的一支军队守卫着死于公元前210年的秦朝第一个皇帝的陵墓。1971年兵马俑遗址被发现，它们中的一部分被挖掘出土并得到了修复。通过这些奇特的不能开口说话的面孔，人们不仅窥见了昔日的文明，还可藉以解读那个久远年代民族的愿望、生活和历史。古代佚名的工匠们创造了这些既质朴又威严的泥塑；积淀的文明昭示了古人超越时间和虚无的愿望。

如今，雕塑艺术最终从模仿的窠臼中走了出来，艺术家们开始根据他们的灵感和直觉来重新创造世界。形式从此不再是短暂现实的反映，也不再是某一世界的表象，而是等同于我们的天地万物。

在文学方面，马尔罗深深地感受到了在小说创作和形式的聪慧之间所形成的紧密联系。"小说沿着形式的边缘展开，人们从各种形式的角度来欣赏小说（结构、强度、种类、风格）。但是，小说又以其方法的流动性成功地避开了范式的制约。因此，我们在小说中找到的是一个领域而非一

种体裁"(马尔罗,1977:193)。正是在文学领域里,马尔罗在长达20多年的小说创作中不停地求助于形式创新这个精灵。

且以马尔罗小说中最具古典风格的《人类的命运》为例来说明上述观点。所谓古典,是指形式优先,敏感性和想象力受愿望和才智驾驭的这样一类文学作品。作者通过文学创作把古代的悲剧搬移到我们生活的世界中来,用现代的语言去演绎它、诠释它。他写道:"现代小说,在我看来,是人类悲剧的首选表演形式"(皮贡,1968:66)。这部小说的人物刻画得非常成功,有力度、有深度,形象突出、个性鲜明。读者可以注意到,他们被塑造成某一群体的形象代表,一个个栩栩如生。一个角色就是一种声音,各个角色之间呈互相依托和映衬的关系。"问题不在于歪曲,而在于构造或发明另外一种协调关系。读者依据一个强大而确切的意象,视小说家为诠释者,正在解读自己叙述的故事"(马尔罗,1977:146—147)。当然,现实或典型在文学创作中有一席之地,但只能占据次要的位置,小说家只是为了创造他自己的世界时才使用真实。他们不为叙述而表达,他们的表达是为了创造,生活中的真实只是艺术创作的酵素。"安娜·卡列尼娜这个形象是不可磨灭的。不是因为她与生活相像,而是因为她与生活不像。为什么人们不把托尔斯泰叙述的情节用照相机拍下来,既然他讲述的是过去发生的事情?人们拍下来的东西从来就不是他所叙述的东西;同时,他叙述的东西也从来不是过去如实发生的事情"(马尔罗,1977:146)。

因此,文学既不是生活本身,也不是对生活的忠实或理想化的记录,文学思考的是生活的意义并用艺术形式将它表现出来。归根结底,"作品不是小说家战胜生活而赢得的战利品,而是他战胜自己精神世界获得的最高奖赏"(马尔罗,1977:155)。

2.2 风格:用鲜明的个性创造神话

"当人们将风格转变为至高无上的价值时,我把一个艺术家、一个人、一个事件的风格称之为神话"(马尔罗,1977:71)。这一至高无上的价值无疑是由各种形式创造出来的,因为,作者将艺术的根本价值蕴含

于各种形式中。艺术家不断追寻的是创新,是他自己的独特风格。“在创造出《人间喜剧》的同时,巴尔扎克也创造了它的作者,一个有别于奥诺雷(巴尔扎克之名)的人”(马尔罗,1977:119)。艺术家借助形式为想象发明了风格,这些表达个人视野的形式构成了与现实世界或相类或相异甚至相对立的想象世界,艺术家所做的就是使生活服从于形式创造。

风格不仅仅是形式的范畴,马尔罗把这个词汇既应用于艺术态度又应用于艺术作品。在《想象的博物馆》一书的末尾,他明确指出:“风格对我们来说不再仅仅是作品、流派,或时代的共同特征——某种想象的结果或装饰——而是这一想象寻求的根本目标,各种生动的形式仅是原料而已”。艺术天分,也是风格的天分,也是每一个伟大艺术家特有的创造性的思想,他运用新的形式创造出一个与客观世界不同的世界。也正是多亏了形式,伟大的作品才得以超越时间、空间和死亡。

形式和装饰也是两个完全不同的概念。“我们称之为形式的东西,决不是装饰,而是艺术向我们提出的一个根本性的谜语:是区分写作与创造的东西”(马尔罗,1977:273)。显然,在想象的博物馆里,各种推陈出新的形式不单纯是为了吸引人,与创造者的意识密切相关的各种形式另有目的,即通过艺术作品赋予世界一个崭新的意义。因此,体现着创造性并通过各种特定的形式表现出来的风格,在某种程度上与美是对立的。实际上,任何伟大的艺术家都是形式的发明家。正是从形式出发,他们才创造出自己的独特风格,而且风格抵制任何完美的教条。对于风格来说,最珍贵的价值就在于创新。希腊模式要求人们按照传统的、业已确定的美学原则来欣赏作品,所有不美的东西都被视为笨拙和平庸。与这一谬误的定见相反,马尔罗强调指出了他自己的观点。他是这样论述艺术作品至高无上的价值的:“但是,在艺术方面,形式在过去常常指的是装饰。再加上我们的博物馆,我们的图书馆自己也摆出了一副收藏了艺术宝藏的样子。因而,我们更应当注意区分形式的世界和装饰的世界,不能将二者混为一谈”(马尔罗,1977:273)。

2.3 形式：通往绝对的硬币

我们可将马尔罗对艺术及其形式进行反思所依据的一个重大的原则简单概括为下面一段话：艺术就是创造形式。这种创造是以先前存在的其他形式为基础，并通过作家或艺术家建立自己的风格实现的。因此，从“神圣”的理念中摆脱出来的各种艺术形式变成了一枚马尔罗所说的“通往绝对的硬币”。

那么，对马尔罗而言，绝对又是什么呢？

为了阐释清楚这个既抽象又复杂的问题，笔者认为首先应回顾一下视艺术形式为创作生命的现当代文学。按照英国批评家德伦西·豪克斯（1977）的理论，形式主义起源于20世纪20年代的俄国，该流派将形式视作一个有效的交际工具。既能独立存在又富有表达力的形式，在得到了韵脚、想象、暗示等手段的帮助之后，发展了文学创作的语言，扩大了语言的影响力和使用范围，语言不再局限于它原来习惯扮演的角色。形式主义者的兴趣集中在文本的结构上，因为文学，宛若造型艺术，是不朽的人类活动，有其自主的一面，有适合它自己的规律和评判标准。

在形式主义者那里，任何对形式的研究都以文学的特殊性质作为出发点，其重点是“文学是怎样的？”而不是“文学是为什么的？”

如果在形式主义的艺术及文学理论和马尔罗的艺术及文学理论之间存在着某些相异之处的话，马尔罗的思想显得更为深刻，因为后者的理论不仅涉及了艺术家们那极具个性的不断更新的形式和风格，还反映了作者求新求变的思维方式。综观马尔罗提出的有关现代艺术的观点，我们认为读者应当留意以下三个重要方面的内容：一、艺术世界表达的是个人对人类命运的超越，艺术应该面对恶魔般的虚无世界，自己创建一个价值世界，用以证明人更伟大，从这个意义上看，人能够战胜命运；二、创造行为表现了人类对虚无和荒诞提出的质疑；三、20世纪艺术的根本思想在于寻求纯粹的形式，现代艺术是一种“诗意”的艺术，表达的是艺术家对世界独特的看法。

这一极富哲学思考的美学思想颇具新意，它赋予了形式创造一种更丰富更崇高的内涵。“人们喜欢艺术这个词应包含下面这样的意义：让人

类意识到，他们未曾认识的自身所具有的伟大之处”（马尔罗，1935：12）。我们想这大概就是马尔罗毕生追求的绝对的价值吧，而形式正是引导艺术家通往“绝对”的一枚硬币。

值得指出的是，马尔罗在强调形式之于文艺创作的重要性的时候可能或多或少地忽略了内容的价值。如果说 20 世纪是一个注重形式创新的世纪，那么我们也必须看到支撑艺术世界的不单纯是形式，还有内容。巴尔扎克就是一个很好的例子。人们可能会在他小说创作的形式方面找到某些瑕疵，但是其作品的内容释放出了不可抗拒的巨大魅力。表现为他的作品拥有众多的读者，他们属于不同的族群、不同的地域，其作品虽年代久远但仍代代相传。另一个颇能说明问题的例子就是新小说。这种文学倾向的特点之一，是创造一种无主题、非情节、关注形式而忽略内容的小说类型。但是，我们也看到，它的繁荣期只持续了 20 年，尽管这一流派的代表人物之一克洛德·西蒙曾在20 世纪 80 年代获得了诺贝尔文学奖。新小说式微的原因多种多样，缺少有深度的内容恐怕能部分地解释为什么它未能赢得更多当代读者的青睐。然而，我们没有任何理由去质疑马尔罗有关形式所担负的不可替代的创新作用的天才想法。我们认为，事物的内容与事物的形式是一个辨证的统一体。如果就像马尔罗所说的那样，内容是液体，形式是容器，液体只有借助容器才会有形式的话，那么离开了内容，容器的价值又如何得以充分体现呢？所以，内容和形式相辅相成。

3. 艺术的超越：从超自然到非时间性

“变形将圣事圣物的造型转变成艺术，把宗教文学转变成话语。远古时代的雕塑摆脱不了对圣事圣物的曲解，而描述它们的文学则重聚在世俗的陈述中”（马尔罗，1977：235）。在一次与印度前总理尼赫鲁的会见中，马尔罗曾谈及艺术问题。他声称，艺术的世界与我们同生，源自我们发现的众多文明（马尔罗，1976：351）。

今天，随着网络技术和计算机科学的发展，我们能越来越方便地接触不同的文明。不需出门，我们就能看到欧洲的绘画和雕塑、非洲的面具和舞蹈或者那些保存在印度和中国石窟里的雕像。艺术作品通过变形接触到了现代的人类，向他们展现了一个世界。在这个世界中，艺术作品、艺术形象与现代人进行对话，他们的互动取得了超越时空的意义。在这一点上，默叙兹-拉沃对马尔罗的文化哲学思想作过十分精辟的论述："艺术作品最终要变成一种有生命的形式，变形使艺术作品自身的存在变得真实而具体，并且整座想象的博物馆也会令人难以置信地具有生命的活力……变形支配着艺术作品演变进程的伟大规律。艺术作品此时此地在我们耳畔回荡着的是另外一种声音，与不属于我们文明的那些人站在自己文明的腹地凝视着它的时候所听到的声音不同。它离开自己文明的发源地来到想象的博物馆中安家落户"（默叙兹-拉沃，1987：128－129）。

当然，想象的博物馆所起的作用不仅仅局限于展示众多的造型和图像，也不囿于通过再现使往昔艺术创作走进现代，它深刻地影响着现在或将来的艺术和文学创作。因为，艺术家们从今以后把它当作一个崭新的艺术参照，而且任何新发现都是对形式世界的补充或更新。很明显，艺术形式牢固地根植于传统中，后者可追溯到最久远的年代。从这个意义上说，"艺术家是在既存形式的基础上去获得新的形式，新生艺术的形式材料不是来自于生活，而来自于先前的艺术"（马尔罗，1951：647）。当然，文化和艺术，至少在现代文明中，并没有只偏爱过去，并没有只对那些消逝了的文明和凝固在永恒中的艺术作品感兴趣。一个执著的追求始终萦绕在文化和艺术界，那就是：人们因为热爱现在和将来才热爱过去。对过去的充分认识能有助于人们在观念上进行创新，有利于产生新的、与过去完全不同的思想和观念。

为了更好地理解人类和艺术世界在冥冥之中产生的那种神秘莫测的关系，有必要探讨一下马尔罗归纳的具有不同价值取向的三种基本类型关系。马尔罗把形式世界划分为三大时期：超自然、非真实和非时间性。

当形式受圣人圣事圣物统治时，艺术与宗教难舍难分，服从并服务于它。人们所能做的就是颂扬上帝，表达神秘的基督生活。

恩格斯明白无误地阐明了艺术在这一段很长的历史时期中所表现出

来的特征：中世纪是宗教和神学占据人们意识形态的时期。在长达几百年的历史长河中，基督教教堂凸显的是宗教艺术，以至于笃信神明的建筑、音乐和绘画艺术都得到了惊人的发展。西欧的教堂无论是哥特式建筑还是巴洛克式建筑，既具有富丽堂皇、巧夺天工的风格，又充满了神圣的诗情般的神秘色彩，烘托出浓郁的宗教氛围。这就是为什么人类总是被置于仰视上帝的处境，而艺术创造者们面临着的则是企盼进入却又无法抵达的神圣境地，于是艺术便沦为与超自然交流的一种工具。

至于非真实，艺术"不再寻求与神灵的融合，而以欣赏为目的。它创造形式、风格和美，力图构建一个完美的世界。艺术家们不再企图引导人类与神的意愿保持一致，而是让他们保持'他们应有的样子'，按照一个全凭想象出来的理想来行事。只有这种非真实的幻想才能使人类进入一种至高无上的境界"(默叙兹-拉沃，1987：123)。从此，独立于其他意识形态、以美学为根本原则的另外一种艺术取代了以宗教理念为轴心、统领世界长达几个世纪之久的艺术表达方式，形式的美变成了体现艺术性质的主旨。于是，从圣人圣事圣物中解脱出来的画家们开始在他们的作品中表现主观性的东西，不再受宗教信仰的约束，他们在艺术创作领域获得了充分的自由。诗人们也不甘示弱，尽管他们依然按照过去的习俗，从诸神那里乞求灵感进行创作，但他们开始讴歌人类的勇敢、智慧和尊严，他们的吟唱不再是崇拜超自然的颂歌。"任何有关想象的变形都伴随着它的价值的变异"(马尔罗，1977：316)。从超自然到非真实，艺术家从神秘的宗教信仰领域转向了世俗领地。艺术创造，在经历了漫长和缓慢的演变之后，找到了其自身存在的理由。

何为非时间性？安德烈·布朗库尔在他的题为《马尔罗，误解》一书中向我们解释道："因为，有史以来第一次，艺术家深入了解了形式生活的秘密。他扮演了双重角色，他既是使形式在一个世界中发生变化的人，也是形式发生改变的见证人。形式的推陈出新将我们从世俗的世界中拯救出来并使这个世界得到了升华，艺术家们因而从中发现了否定时间的力量"(布朗库尔，1986：140)。从时序中摆脱出来的艺术变成了超越时限的艺术，正是这种超越使艺术不朽。而且，这种超越时间的特性不是来自上帝、死亡或者既定的美学原则，而是来自艺术创造本身。因为，意识到自

己是可以自由创作的艺术家，试图使他自己的艺术世界与真实的世界对立，试图表达，正如马尔罗在 Maeght 基金会展览馆开幕时说的一番话一样："表达对人类自身的超越和他那百折不挠的说不的能力，试图防范战胜人类的任何图谋"。

那么，在现代人眼里，艺术女神缪斯真的能够扮演这个崇高的角色吗？还是先听一听今天的艺术家们的意见。美国女诗人梅·斯温森认为，科学正在重新创造我们的世界和我们的生活环境，这对人类的发展有着生死存亡的影响。只有艺术能够培育让我们的感情和精神友爱交流的气氛，而诗歌则帮助我们保持人的本性（斯温森，1975：284）。艺术对艺术家而言不仅仅是他们自己的"地粮"，也给艺术爱好者们带来了心理上的巨大支持。马尔罗的艺术创造就很明显地拥有这种崇高的力量。《人类的命运》中的吉佐尔老人在他儿子死后发觉"唯有音乐才能摆脱死亡的缠绕"。同样，在《轻蔑的时代》中，也是音乐将囚禁在纳粹监狱中的卡斯内从孤独中解救出来。

这些论及音乐或诗歌的见解和例子，对于我们理解马尔罗的思想并非无足轻重。这一艺术观部分地解释了为什么现今的艺术家，通过词语、修辞、色彩、线条、音符、造型、想象等手段，将艺术本身视为超世界，一个至上的超世界，唯有她才能使人类战胜自己的命运并使人类的精神不朽。

4. 人，形式创造和现代社会

4.1 马尔罗的艺术理念

"艺术的历史，从开始到结束，是人们为了摆脱受奴役的处境而找到的形式的历史。在文学范畴里，也有相似之处：发自人类内心最深处的呼号是什么？我的回答是：从受奴役的境地中解脱出来。"（安德烈·马尔罗与皮埃尔·德·布瓦岱弗尔的谈话）

在马尔罗的作品中，无论是在小说创作还是在对艺术的思考中，我们都能够看到文学和艺术的主题并不局限于家庭和个人背景，它扩大到了

对整个人类命运的思考。它向人类的命运发问，对以人类的存在为基础的思维模式质疑。

面对在欧洲发生的价值危机和灾难性的世界大战，历尽磨难的人类开始勇敢地对自己的命运、对死亡、孤独和世界的荒谬进行思考。人类的反思引导文学及其他艺术创造关注的正是这一首要的和共时的问题。在这样的社会和历史背景下，马尔罗给文学和艺术诠释了一种全新的价值。从此，作为"表现人类悲剧命运首选形式"（皮贡，1968：66）的小说将主要探讨人类的命运，并且文学将以争取自由、不受命运摆布的形象走进社会："文学将在最大限度上改变命运的格局，使被摆弄的命运变成自主的命运"（马尔罗，1977：274）。

马尔罗在《阿尔滕堡的胡桃树》一书中曾满怀信心地表示艺术能够对抗常常缠绕在人类心头的死亡的阴霾：我们的艺术在我看来是对世界的纠正，是使命运免受操纵的一个手段。我认为我们思想上的最大困扰是我们以为表现厄运就是向厄运妥协、听凭厄运的摆布。绝对不是！我们要做的就是要掌握命运。思考它，表现它，我们唯一的目的就是要帮助人类战胜命运的摆布，不让无情的神来发号施令，不让宿命的幽灵左右人的灵魂，更不让战争与孤独摧残善良的人性。归根结底，我们的艺术将把世界变成一个人道化的世界。

总之，如同马尔罗多次对艺术所下的定义那样，艺术是"反命运"，是生活的一种更为强烈的、一种更为持久的形式，是对智慧和美丽的调配。因为，最终"曾被人们当作一种职业训练活动的艺术家的创造，变成了能够触及死亡的神秘能力的训练活动。因为，它代代相传，越来越显示出不朽的品性"（马尔罗，1977：187）。马尔罗就这样赋予了艺术创造一个全新的意义，并且创造了一个不同的小说类型，其中包含的哲学、美学和道德思想在全世界范围内引起了巨大的反响。

4.2 艺术面对技术进步

自从社会进入后工业时代，科学和技术都经历了前所未有的飞跃发展。面对这种情况，人类更需要艺术的帮助来感受自己的存在和

自己的自由,因为后者正日渐被技术发明的浪潮所淹没。由物质文明维持和推动的科技世界,逐年蔓延,占领了人类居住的所有地区,而精神文明正经历着价值危机。我们来研究一下现代大都市的状况,在那里,人们的生活环境犹如一个上了发条的机械环境。晚上,太阳落在了高楼大厦的外面,而在大厦的里面,灯火通明,人们不再注意四季的轮换,因为空调系统使人们忘却了大气现象的变化。拥挤不堪的摩天大楼矗立在城市上空,挡住了我们的视线,使我们远离了能让我们进行遐想并能调剂我们的精神及感情的蓝天、田野和自然景色。现代人仿佛是齿轮上一个轮齿,机械地按照固有的运动轨迹单调地运转着。在肯定了科学带给人类的好处的同时,马尔罗意识到了它的畸形发展所产生的有害影响。他急切地预言:"人们因而会惊愕地发现……科学并不具有协调的功能。基督教培育了基督徒,然而,不再培育基督徒的科学却并没有造就出无神论者来;科学能独自制造核武器,能发现麻醉剂,它却不能单独培养和教育青少年"(马尔罗,1977:310)。在这本书的同一章节中,马尔罗还充满忧虑地指出:"如果西方文明随着我们这个世纪的结束而崩溃的话,这种崩溃不是一蹴而就的,它有别于所有过去的衰落,因为,西方是在达到了强盛的顶点以后才消失的"(马尔罗,1977:324)。西方并没有在我们生活过的上世纪消失,但是马尔罗敲响的警钟不是没有根据的,科学的力量或经济的力量不是一个文明社会的全部。现代社会饱受其苦的那些弊端并不仅仅来自物质的匮乏。在人类与各种厄运展开的斗争中,文学,如同其他的艺术形式,不停地化作一种希望,化作战胜虚无的希望,同时也化作理性思辨的一种武器,反抗技术奴役的武器。生活,对于一个自由的和觉悟的人来说,不能随便应付,不能漠然视之,不能听之任之。

综上所述,我们实际上能从马尔罗关于想象的形式中看到:"艺术即人类,艺术就是人类,就是完整的人类"(罗伯斯,1956:218)。

在他的一生中,马尔罗不懈地对人类、对艺术的变形、对感性及思想的演变、对新的崇高的形式、对人类生活与没落了的过去文明之间的永恒关系进行思考。"存在着能让人类的概念建立其上的永恒的论据吗"?这就是他在《阿尔滕堡的胡桃树》中向他自己和我们提出的问题。他在这部

作品中对艺术、人类的状况、现代战争、自杀、政治信仰等问题进行了深刻的思考。

如果说从前，艺术属于由上帝管辖的世界，那是因为它服务于上帝，并且在很长的一段时间里成了联结上帝和人类的神圣纽带，尽管上帝并不存在。而今天，艺术本身变成了“上帝”，它使人类努力摆脱受奴役的地位，战胜死亡、孤独和世界的荒谬，将命运掌握在自己的手中。艺术之“神”完成了上帝无法完成、也不可能完成的拯救人类的崇高使命。从此，艺术创造和文化活动在一个更广阔、更深刻的层面上帮助我们理解生活，认识世界和人类自己。难道这不正是马尔罗对现代艺术作出的巨大贡献吗？

第十一章 阿尔贝·加缪与荒诞

自由，激情和反抗、阿尔贝·加缪主张用人类的尊严和伟大来直面荒诞。



自杀，从某种意义上说，就是承认自己被生活所超越或者对生活不理解。不要把这些类比扯得太远，让我们用常用词吧，即只是承认这"不值得活"。自然，生存从来都是不容易的。人们不断地做出生存所要求的行为，这其中有诸多理由，第一点就是习惯。自取死亡意味着承认这些习惯的可笑；承认人的存在没有深刻的存在的理由；承认每日如此的生活的荒谬和受苦的徒然无用，即使这都出自本能。

— 阿尔贝·加缪

1. 生平与创作

阿尔贝·加缪是农业工人的儿子,1913年生于阿尔及利亚的蒙多维,1957年获诺贝尔文学奖,1960年,正当壮年而且正值创作高峰期的加缪因车祸去世。

由于父亲死于第一次世界大战,加缪由原籍西班牙的母亲抚养成人。母亲在阿尔及尔的一个贫民区帮佣维持生计,所以加缪的孩提时代是在贫困中度过的。依靠奖学金加缪才得以高中毕业,但是为了完成大学的哲学学位,虽然结核病在身(加缪17岁时得了肺结核),他也不得不勤工俭学。毕业时,加缪对戏剧产生了浓厚的兴趣,他在改编老剧本和外国剧本的同时,开始自己创作。作为一个剧社的负责人,他还亲自上台演戏。他曾先后在阿尔及尔和巴黎担任记者。1939年,加缪萌生了入伍的念头,但是结核病使他投笔从戎的愿望破灭。法国被占领期间,加缪在抵抗运动中担任了重要角色,并于1944年起出任反法西斯阵营的地下报纸《战斗报》的主编。期间,他出版了两部反映其哲学思想的著作:《局外人》(1942)和《西西弗神话》(1942)。如果说第二部作品是关于荒诞的哲学随笔,那么第一部则从很大程度上阐述了这种荒诞思想。《局外人》无论从新颖的文学品性上还是从表现的形式上来说都是非凡的,它"代表了尚未认识荒诞但有所醒悟的人:对惯常的价值不抱幻想,他活着,但似乎没有任何意义"(拉加尔德,1973:620)。

在《局外人》中,阿尔贝·加缪塑造了一个令人难忘的人物形象:默尔索拒绝作假,对一切人和事都漠不关心,保持着局外人的状态。他有工作,似乎爱着一个人也被爱着。但有一天在阿尔及利亚一个阳光灿烂、酷热的沙滩上,他却阴差阳错地枪杀了一名阿拉伯青年。法庭判处他死刑,罪名却不是他杀人这一犯罪事实,而是他有一颗罪恶的心:因为他在母亲的葬礼上没有伤心落泪。于是,世界的荒诞便从这样一出难以接受的悲剧中体现出来。《鼠疫》(1947)则是影射德国占领的一个虚构的故事。在

这部小说中，核心问题不是人生存的理由而是生存的方式："人是否能成为没有上帝的圣徒？"主人公塔鲁这样自问，带着这个疑问，他描述了人类生存于天灾人祸的境况。《堕落》(1956)叙述了一个忏悔者在荷兰的暧昧经历。在这部作品中，作者抛开了《局外人》中默尔索的消极，也舍弃了《鼠疫》中几名主要人物之间亲如兄弟的关系。"通过把自己的辛酸和痛苦托付给书中的主人公，加缪仿佛是在摆脱自己的坏习性，因为此坏习性妨碍他给别人越来越充分的信任"(布律内尔等，1977：680)。《堕落》是一个忏悔者的故事，为了不再被生活、社会和他自己欺骗，他抛开了一切。这是他在经历了一次使他的精神备受折磨的事件后做出的决定：面对一位在他眼皮底下跳塞纳河自尽的妇女，他没有伸出援助之手。因为这个缘故，他对生活和对自己进行了全面的反思。

剧作《加利居拉》上演于1945年，作品中充满了来自于作者本身的虚无主义思想。加利居拉目睹姐姐死去，他因此发现了死亡和人类命运荒诞性的丑恶。正如他所说：现存的这个世界是不可忍受的，所以我需要月亮，需要幸福，需要不朽，需要某个也许荒唐但总之不属于这个世界的东西。随着剧情的展开，悲观的情绪似乎开始起来反抗生活。《流放和王国》(1957)中的短篇小说以悲痛的笔调表达了法国最优秀作家之一对善、对真、对清醒的渴求，他塑造的人物是这个压迫人并使人迷失前进方向的时代的证人。

阿尔贝·加缪是散文家、小说家、哲学家和剧作家。考察一下他丰富的创作，我们便不难发现这些作品主要围绕两个重要的主题：荒诞道德观和反叛的人道主义精神。"他所有的作品都充满了惶惑不安和自感有罪的情绪、酷热的窒息以及弃绝尘世的念头"(冯汉津等，1983：71)。他的作品、他的作家生涯、他的思想对我们的时代产生了深远的影响。

2. 荒诞体验

20世纪的两次世界大战给人类带来了无尽的肉体和精神的创伤，对

生命的无情摧残引发了人们的思考，同时也促使人们开始从存在的角度勘探人类的现状和未来。这是对现存制度的怀疑甚至否定，同时也是对新的价值观念的寻觅。

加缪无疑是这一群思想者中最具代表性的人物之一。痛苦的时代和他富有哲学思辨的质疑精神使他对普遍人生的无望和痛苦、对人生机械式的生活模式提出了疑问。在《西西弗神话》一书中，他写道："起床、电车、四小时办公室或工厂的工作、吃饭、睡觉、星期一二三四五，总是一个节奏，很容易沿着这条路走下去。一旦某一天'为什么'的问题被提出来，一切就从这带有惊讶色彩的厌倦中重新开始了。这个起步是至关重要的，厌倦产生于机械麻木生活的活动之后，它也同时启发了意识的运动。"这里，加缪事实上向我们表明了他所认为的荒诞感的来源——厌倦。荒诞感的原意是指"对不合理、不符合逻辑的状况的意识"。作者继续解释道："一个可用理性解释的世界，不管用来解释的理由是什么，仍然是人们熟知的世界。但是在一个突然被剥夺了幻想和光明的世界里，人感到自己是陌生人。这样的流放是无可挽回的，因为他忘却了所有对失去家园的回忆，也丧失了对未来乐园的期望。这一人和生活的分离、演员和舞台的分离真正地构成了荒诞感。"生活中的厌倦带来了烦恼，烦恼很容易滋生出对世界的不理解和失望。人们追求自由，而面对众多旧俗的条条框框和社会的偏见，自由只能是一种幻想；人们追求幸福，但纯粹的幸福只停留在字面上，这就是人类面临的生存境遇。

荒诞的生活和对自己的命运无能为力在《局外人》的主人公默尔索这个人物形象中得到了充分的体现。那么，加缪是如何借助这一人物形象揭示社会生活的荒诞，又是如何赞颂源于真实思想的生活的呢？

母亲在养老院里去世了，默尔索却没有流泪；在举行宗教仪式和葬礼的第二天，他与一位旧日女友重逢，他和她一起去游泳并陪她去电影院看了一部喜剧片，当天晚上还和她上了床；老板给他提供了一个在巴黎的职位，他却表现出漠不关心的样子；女友提出结婚，他却不感兴趣。"我说我无所谓，如果她希望的话，我们可以结婚。她想知道我是否爱她，我回答道[……]这没有什么意义，但是也许我不爱她。那为什么娶我，她问道。我向她解释说这毫不重要，如果她希望的话我们可以结婚[……]。她坚

持说结婚是一件严肃的事情，我回答'不'"(加缪，1985：52)。默尔索对一切都无所谓，是巴黎还是阿尔及尔，是结婚还是同居，他不觉得这些能把他的生活变个样。但是，突然他遭遇了一件大事。那是一个星期天，在海滨的沙滩上散步时，由于一笔钱的问题，默尔索的朋友和一直尾随他们的两个阿拉伯人之间发生了冲突。一切都好像已经在灿烂的阳光下得到了解决：手部受伤的朋友被送去医院，阿拉伯青年也已走开，默尔索并没有参与打斗，对他来说，事情已经了结。然而当他看到其中一位阿拉伯人头枕着手，额头躲在岩石的阴影里平躺着休息的时候，他不经意地向前迈了一步，仅仅为了避开直射的阳光而向前走了一步。但是阿拉伯人却随即起身，并突然拔出了刀。默尔索懵了：利刃在阳光下闪闪发光，汇聚在眉毛上的汗水蒙住了他的眼睛。在阳光、汗水和大海的刺激下，他朝阿拉伯人开了枪，短暂的枪声敲开了灾难的大门。没有理由，也非预谋，默尔索叩响了地狱之门，成了一个杀人犯。就这样，随着这不易察觉的过程，这些无法解释的行为把他带向了神秘的死亡之国。

监狱、法庭，他将被"正义的法庭"、被偏见和社会习俗所审判。他平淡的过去突然之间将成为决定他自己未来命运的主导因素：法庭将以固有的方式对他生活中微不足道的行为做出诠释。默尔索本该可以被判无罪的，但是在法庭看来，他的过去(对自己母亲去世的无泪、与旧日女友在海滩上的嬉戏、观看喜剧片、性、对老板给予的晋升机会无动于衷)已对他的命运作出了真正解释：默尔索生来有罪！他没有为自己辩护，就好像整件事与他无关，所有这些事都没有在他身上发生似的，他甚至没有意识到自己犯了罪。他所感受到的不是恐慌，也不是后悔，而是一种麻木。这种麻木带来的不是情绪上的激动与紧张，而是异于常人的冷情和漠然。正是他这种不能与社会相容和不受感动的个性深深地触动了我们。默尔索确实没有为自己辩护，但是面对把他看作是一个不爱自己母亲、没有心肠的人渣的法庭，他为自己辩护又有什么意义呢？也许正是这个原因，他的言行举止才令人震撼。

抱着一切与己无关的态度，默尔索参加了对自己的诉讼案。当他得知，别人指控他"以一颗罪恶的心埋葬母亲"时(加缪，1985：126)，他有些惊讶，觉得自己是如此陌生：

"审判大厅鸦雀无声……检察官威严地站起身,用手指指我,一字一顿,慢慢地说,我觉得那语调确实让人感动:各位陪审员先生,他在母亲去世后的第二天,居然去海滨游泳,发生不正当的男女关系,还去观看喜剧片寻欢作乐。够了,我再没有别的话跟你们说了。"(加缪,1985:122—123)

只有到了最后时刻,当布道牧师来到他的牢房和他谈话的时候,他才突然感到体内有什么东西撕裂着:

"他的神情那么自信,不是吗?但是,他的任何自信都不值女人的一根头发……别人的死、母亲的慈爱,对于我有那么重要吗?既然选择我的只有一种命运,那么别人的上帝、别人选择的生活和命运对我有什么重要的呢……至于他,他们会判他死罪的。被控谋杀,却因为没有在母亲下葬时流泪而被处死刑。事已至此,这又有什么要紧的呢?"(加缪,1985:161—162)

下面,我们来看一看默尔索的精神状态。通过简洁的描述,加缪向读者揭示了默尔索的真实面目:对法庭作出的对他生活中微不足道的行为的阐释没有任何抗议;对不公正的法庭没有任何绝望的情绪。行文中的间接叙述深化了这个人物无动于衷的形象。默尔索就好似一个机器人,什么也不想,什么也不说,只是满足于记录和忍受法庭中所发生的一切,偶尔也记录一下内心的感觉。这种消极的意识和他在生活中的态度是极其一致的:对日复一日暗淡生活的厌倦、对社会游戏规则的漠视、对最终走向死亡的平庸现实的忍受以及对物质生活的肯定。

由此可见,默尔索的行为举止是不能用世俗的观点来解释的,我们无法了解默尔索的内心世界。通过他似乎完全是外在的、并似乎为主人公自己所不了解的言谈举止,我们知道默尔索不追求名利地位,只想过简单的生活。事实上,他"怪异"的举止并不来自他本身,也不是受了某种生活观念的左右,而来自社会的偏见,来自他人的世俗的眼光。

按照加缪的观点,荒诞是在世界的非理性和人对清醒意识的渴求这对矛盾中产生的。一方面是人追求永恒的激情,另一方面是生命的终极特性,两者构成了人的悲哀。因此,荒诞既不存在于人之本我,也不存在于世界自身,而存在于两者相互依存的关系中,存在于它们的矛盾中。加

缪在《西西弗神话》中进一步解释道：荒诞一如"不信上帝之罪"，好比"人类可能遭受的最凄厉之痛"，就像自由与命运之争，命运使人与他生存的世界联结并对立，而他唯一的出路似乎就是自杀。但是，加缪拒绝自杀。在同一本书中，他提出了关于生活的最根本的问题："真正严肃的哲学问题只有一个，即自杀。判断值不值得活着就是对这一最根本的哲学问题的回答……"，"自杀，从某种意义上说，就是承认自己被生活所超越或者对生活不理解。不要把这些类比扯的太远，让我们用常用词吧，即只是承认这'不值得活'。自然，生存从来都是不容易的。人们不断地做出生存所要求的行为，这其中有诸多理由，第一点就是习惯。自取死亡意味着承认这些习惯的可笑；承认人的存在没有深刻的存在的理由；承认每日如此的生活的荒谬和受苦的徒然无用，即使这都出自本能"。自杀不可取，因为它抛开了问题而没有解决问题。那希望呢？希望能否挑战荒诞呢？希望也无法对抗荒诞，因为它蓦然改变了人与世界两极关系的意义，这不是对付荒诞的好办法。于是加缪选择反抗，唯有反抗才对人的状况构成持久的挑战；唯有反抗人才会发现真正的自由。因为与命运的抗争赋予生命价值，使生命重新获得崇高与尊严。

意识到生命本身并无预先设定的意义使人终于明白人类本该享有自由的生活。而发现荒诞则使人能以一种不同的眼光审视一切，人得以拒绝命运的播弄，得以超越现状，得以战胜死亡，并通过斗争和创造否定虚无。那么，该怎样战胜荒诞呢？自杀不可取，希望也不在考虑之列。加缪建议反抗，主张挑战，呼吁不屈服于既定的人类状况，倡导人类自身的创造精神。唯有这些行为举止才能肯定生命的价值，才能保证存在的尊严，才能弘扬人类的智慧、爱心和自尊。人类的生存境遇使人失去尊严、变得堕落。从今往后，生活将成为可能，人类必将重建自己的光荣和崇高。

3. 面向更积极的道德：呼吁反抗

默尔索被判了死刑，但他的死难道不是对反抗的呼吁吗？荒诞最终

通过默尔索选择的个人生活和社会要求他所过的生活之间的差距、通过对活着就是让荒诞活着这一事实的清醒意识而昭然若揭。由此而最终激发起对命运的反抗。因为，如果说荒诞有意义的话，那么“它的意义在于人们并不赞成它”。所以，有效的解决方法就是反抗，是大家在对命运的持久的斗争中形成的众志成城的力量。这是帮助人类从虚无主义的隔绝中摆脱出来的唯一有效的途径。从这个意义上说，加缪酝酿了8年才出版的小说《鼠疫》(1947)是一部对抗《局外人》的作品。

奥兰市，1947年：一群群刚刚死去的老鼠给这个城市带来了可怕的灾难。鼠疫蔓延，城市成了检疫隔离区。一种新的生活开始了：有人搞起了黑市，有人散布流言，说这是上天的惩罚，而里厄大夫在塔鲁的协助下创建了志愿者医疗培训中心。市民大批大批地死亡。年轻人奥东临终前，神甫巴尼鲁揭示说灾难只是一场无从解释的丑事。冬天来临，瘟疫消退，塔鲁也走到了他生命的最后一刻。当人们正为被拯救而欢欣鼓舞的时候，里厄大夫仍然保持着警觉，因为“瘟疫的病菌还没有死，也不会永远消失”。

下面是故事发生的梗概。

开始时，奥兰只是一座普通的热闹的城市，居住着像《局外人》中那样机械地生活着的人们。但与默尔索无动于衷的态度不同的是有人保持着清醒的头脑观察生活，那就是塔鲁。但是后来，突然一切都陷于混乱：瘟疫的出现使本如木偶般活着的人变成了有爱有憎、有血有肉的人，他们经历着痛苦，同时也发现了爱。那不是一种自私的爱，而是引导着里厄大夫的那种对人类的同情。这种团结一致的爱引起了对上帝建立的人间秩序的反叛和对死亡的抗拒。因此，个人面对死亡的反抗是人类对生存境遇的反抗。就像笛卡儿坚持“思考的人”的重要性那样，加缪的形而上学之思则寄希望于反叛的人。所以前者的“我思故我在”在后者那儿就成了“我反抗故我在”。在《鼠疫》中，面对不可忍受之荒诞，人类必须持有的抗争态度渐渐地由一种个人的经验变成了集体的共识。关于这一点，博马舍等学者的分析给了我们更清晰的概念：

《鼠疫》通过几个主要人物的行为举止从形而上学、道德和人道主义的角度描绘了人的反抗：

科达尔是一个黑市贩子,有着不光彩的过去。因为考虑到个人利益,他拒绝参加旨在对抗鼠疫的志愿者医疗培训。由此他把自己与那些抵抗瘟疫的勇士们隔绝开来了。他尝到了孤独,绝望之余他希望鼠疫永远不要消失,这样他就可以逃避对他以前种种劣迹的司法追究了。

里厄大夫认为"最重要的是做好本职工作"。他不遗余力的拯救病人。病人把他视为知心朋友,甚至向他吐露精神方面的痛苦与烦恼。渐渐地,共同的战斗加深了他和塔鲁的友谊以及他和记者朗贝尔的亲如兄弟般的情谊。

朗贝尔是奥兰的外来人口。他渴望回到报社和他心爱的女人所生活的城市——巴黎。在这座被瘟疫围困的孤城,他尝到了孤独的滋味。虽然仍在等待机会离开,他还是参加了塔鲁创建的医疗培训中心的活动,并亲眼见到了一名儿童死去。当机会来临,可以离开的时候,朗贝尔却留下了。他想:"现在我见到了我所看见的东西,我很清楚,我是属于这儿的,不管我愿不愿意。这件事和我们每个人都有关。"他完全赞同里厄和塔鲁对无谓的痛苦和死亡的抗争,并坚决地投身到斗争中去,因为他觉得"独享一己之幸福令人感到羞耻"。

科达尔的工于心计暴露了他可鄙的自私。与他相反,朗贝尔发现人的职业亦即人的服务就是抗争,就是不屈就于自己的处境。从这种抗争中,我们可以领会到加缪的一个道德启示,这种道德主要寓于人的服务意识,而后者只有在人们对不公平的境遇进行的共同斗争中才能体现。

本职工作需要每天都做好,如果大家都做好了,我们将不再需要所有的英雄行为。所以,在某个具体情况下的反抗必然带上神圣的色彩。上帝已死,人再不能靠上帝去建立道德。人类的道德必须以人为本,否则就会陷入虚无,就会因接受荒谬而徒增人生的苦难(博马舍等,1984:356)。

事实上,战斗在抗鼠疫最前沿的里厄大夫和塔鲁是斗争的楷模。他们坚信人的价值,拒绝求助于上帝,因为他们相信人有能力在觉醒和反抗中赋予生活以意义,人也可以借助团结的力量还混乱的世界以秩序。在这部作品中,关于人类秩序的观点便由此而得到揭示:在一个有序的世界里,人人幸福。人选择抗争和团结是因为这两者象征性地说明了事物的两个方面:首先是"对正义的热爱";第二是作为人的自尊。加缪所谓的

“对正义的热爱”大体是指对人类共同幸福的渴求。这个想法在朗贝尔的感悟中可以得到更清晰的解释：独享一己之幸福令人感到羞耻。他拒绝面对众人的灾难甚至某一人的灾难而躲去一边享受个人的幸福。抱着这种想法，他放弃了逃离受鼠疫肆虐的奥兰市尽快回到心爱的女人身边的计划。相反，在抵御灾难的斗争中，他坚守自己的岗位。关于人的自尊这一点，帕斯卡尔在《人的虚荣心》中写道：“自尊能压倒我们遭受的所有苦难”，因为，自尊把卑微变为伟大。而伟大则寓于抗争和对命运的不屈服之中。对人类状况的顽强抗争以及拒绝屈服的愿望必然推动人类发挥其无限的创造力，而创造将使人类超越时空，撰写不朽的历史，荒诞将因此被超越。因为就像抗争的人在自己的行为中那样，艺术家将在自己的作品中找到崇高、伟大、自尊和生活的依据。所以，人类的觉醒将会使荒诞的生活升华，人类将重新创造生活并使之变得伟大。

让我们来看看主人公们对待生活的态度：无动于衷而且活得很单调的“局外人”默尔索只有在死亡真正降临的时候才开始渴望生活，才开始表达自己的爱。而《鼠疫》描绘的是一场对一切奴役人、一切限制人类生存之厄运的坚决斗争。其中的人物，比如里厄大夫、塔鲁、朗贝尔以及科达尔，虽然他们的生活意愿没有导致相同的结果，但他们全都表现出某种道德人格。意识、责任、激情把里厄大夫、塔鲁和朗贝尔凝聚在一起，他们领导的斗争是对不向命运屈服的人类尊严的歌颂。在几乎把一切化为虚无的鼠疫面前，人站起来反抗，这不仅是为了拯救自己的个体生命，更是为了拯救被鼠疫所控制的大众的生命。鼠疫最终被击退了，人的伟大和尊严也在这场对历史虚无主义的战争中获得了胜利。重见天日的城市回复其荒诞的快乐和往日的习惯，再度陷入世俗的常规游戏。但是，值得庆幸的是，其中一部分优秀的居民已经认识到了正在慢慢侵蚀并企图消灭他们的恶之所在。他们将继续与之斗争。塔鲁临终前对里厄大夫说：简而言之，在熟悉这座城市和遭遇这次瘟疫之前，我早已开始遭受鼠疫的折磨了……但是，有的人并不觉察或安于现状……而我是一直想求得摆脱的……（加谬，1997：203）。

当然，“鼠疫只是一个比喻，是对我们曾经生活过的那个时代的比喻，我们的同代人也很快地意识到了这一点。它比喻德军的占领和集中营；

它比喻原子弹和可能的第三次世界大战；它还比喻非人道时期：上帝式的国家、至高无上的国家机器、不负责任的行政管理时期”（布瓦岱弗尔，1963：292）。由里厄大夫和塔鲁领导的斗争无疑是为了生命的斗争，同时也是对人类尊严的一种诉求。面对灾难，他们的激情和团结是对人类在最卑微和最恶劣的条件下追求自尊和伟大的肯定。

加缪精辟地论述了荒诞、自杀、希望、自由、激情、反抗、尊严等关键词的内涵。事实上，以自杀这种绝望的方式作为主观的外表来消除痛苦和不幸，虽然否定了忍受这种荒诞经验的哲学超验性和宗教的超度学说，但是，客观上它仍然是对不堪忍受的存在之痛的遮蔽。于是加缪进而提出了与这种最初的体验相一致的清醒选择：自由、激情和反抗。自由是没有了上帝的人自己掌握命运的自由；激情是在荒诞的世界上以最大的热情尽可能多地体验现世的一切。这种及时行乐的生活态度并非鼓励无视崇高价值的反道德论和放纵的享乐主义，而是在对来世、对圣明永恒的彻底怀疑和否定之后作出的抉择——尽可能多地感受生命、感受自由、感受反抗。反抗就是要人们对世界的荒诞性保持清醒的认识，以挑战的态度生活在荒诞中，反抗悲剧命运。因此，感受荒诞意识并不是以它本身作为目的，相反它让人认识到人类的存在应该是自由的。对荒诞所持的解决方法不是自杀，也不是对非理性的世界满怀希望，而是以反抗宿命的方式来证明存在的种种可能性，来体现人类的尊严和伟大。



第十二章 让-保罗·萨特和存在主义





「一个我们并非[illegible]个你」，萨特和博伏瓦[illegible]存在着。

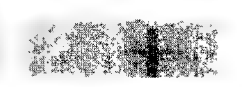
存在先于本质。

让-保罗·萨特

自由是对各种自由的尊重。

——西蒙娜·德·博伏瓦

1. 生平与创作



萨特1905年出生在巴黎一个自由的、信仰天主教的大资产阶级家庭，父亲是巴黎综合工科学校的毕业生。萨特两岁丧父，由母亲和祖父母抚养成人。先在拉罗歇尔公立中学读书，后毕业于巴黎路易大帝公立中学。萨特早慧，从小就表现出神童般的智力，学业十分优秀。1924至1928年间，他求学于巴黎高等师范学校，并于1929年以第一名的成绩通过考试，获得哲学教师学衔。他先后在勒阿佛尔、拉昂、纳伊和柏林等地任教。在柏林期间(1933—1934)，他修读了现象学大师胡塞尔的课程。1939至1940年间萨特曾被德国人俘虏，次年又因健康原因被遣送回国。之后，他重执教鞭，在巴黎教授哲学，同时还为地下刊物《法兰西文学》效力。

法国解放后，萨特离开了教育界，全身心地投入到对文学和哲学的研究与创作中。在德国现象学理论和马克思主义思想的启迪下，萨特的存在主义学说逐渐形成于他一系列的作品中。这些作品包括哲学随笔《想象》(1936)、《情绪理论概说》(1939)和宣扬其哲学思想的两部力作《存在与虚无》(1943)以及《辩证理性的批判》(1960)。

作为小说家，萨特创作了《恶心》(1938)，《恶心》在很大程度上是一部自传体小说，一出版就受到了公众的瞩目。在书中，作者借助主人公的日记剖析了荒诞情感，这一剖析反映了当时的萨特热衷反抗却又举棋不定的思想状况。《墙》(1939)是一部短篇小说集，描写了西班牙内战期间战士们的生活与情感。《自由之路》(1945—1949)论述了存在以及荒诞这两个核心问题。作为哲学家和小说家的萨特自己也一直深受荒诞的困扰。

在戏剧方面，萨特的创作再次给他带来了成功。作品《苍蝇》(1943)的主题是人的自由和上帝存在的不相容性。在剧中，作者向我们指出了一条反抗存在之烦恼的更明晰的途径。萨特寓自由于介入之中，这出三幕悲剧概述了他这一思想的几条根本性的原则。《禁闭》(1944)提出了“他人即地狱”的概念，对萨特而言，这个地狱就是在别人的注视下生活。

这之后，他又出版了描写抵抗运动的《死无葬身之地》(1946)和批判美国种族主义的另一部杰作《毕恭毕敬的妓女》(1946)。而1948年出版的《肮脏的手》是一部表现意识形态问题的剧本，被皮埃尔·德·布瓦岱弗尔视为“显而易见的反对共产主义的示威”，它讲述的是政治运动中的目的和手段问题。在《恶魔与上帝》(1951)这部剧作中，萨特重拾歌德创作的《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》中的主题，描述了葛兹是如何在上帝和撒旦之间享受自由的。

在萨特的创作生涯中，评论占了重要一席。作为随笔作家，萨特撰写了大量关于哲学、文学、政治和社会的评论。诸如七卷本的《境况》(从1947年开始陆续出版)，就紧扣当时的时代特征。《存在主义是一种人道主义》(1946)无疑是一部最有影响也是最有争议的作品。萨特还对波德莱尔、让·热内、福楼拜以及犹太人问题发表了一系列文学、哲学思考。另一部作品《词语》是萨特的一部宝贵的自传。他在书中讲述了在自己作为“神童”的孩提时代——如饥似渴地饱览家中藏书，以及对文字产生的浓厚兴趣。但对萨特来讲，在他所有的作品中，使他享誉全球的无疑是他的小说和剧本，而且，他也正是通过这两种文学形式阐述了自己的哲学思想，并借助“介入”把这一思想贯彻于实践中。

尽管他倡导的“介入文学”招致了众多的争议，萨特还是以令人惊异的多样而优质的创作在20世纪中期的法兰西文坛上独领风骚。其作品、思想与人格所保持的完美的一致性使萨特对渴望新的道德观的那一代青年产生了深远的影响，这一新的道德观将有助于消除荒诞、孤独和存在的焦虑。

2. 介入或脱离

介入文学时代与存在主义以及马克思主义哲学的成功有着内在联系。“介入”一词最早出现于1945年，来源于“行动哲学”。它指的是文学必须为人类的某一思想或时代的某一行动服务。但萨特不断通过自己的

理论作品发展了这一思想，这些作品有：《什么是文学?》(1945)、《文学能做什么?》(1964)。作为哲学家和文学家的萨特对当代意识的悲剧性、存在的理由以及知识分子的责任十分关心，他提出了有关写作的一些根本性问题：写什么？为什么写？为谁写？对这些问题，萨特以一种完全介入的态度作了解答："文学不是消遣，也不是免费的游戏，对于选择了写作的人来说，它首先是一种行为"。"作为作家，不管他愿意不愿意，都必须参与其事，同自己所面对的世界和现实作斗争，而且他有责任为所处的时代作见证，将内容和形式转化成物质和精神需求"(布律内尔等，1977:674)。

言语即行动，这不是因为它准备了行动，而是因为它总是与某个计划同时产生，萨特借助"介入"的使命表明了自己在这个哲学经典问题上的立场。萨特知道，艺术本身对事物没有影响力，诗歌也没有。因此他否定了"普鲁斯特、福楼拜、龚古尔兄弟，甚至巴尔扎克：他们面对社会事件时的沉默从某种意义上说就好像是在抹杀他们自己的作品甚至他们自己"(布律内尔等，1977:674)。他认为，为艺术而艺术的教条是毫无道理的。他谴责那些渴望献身于艺术的艺术家们对现实采取的冷漠态度。他与精神分析学派保持着距离，并不认同"只有在个人的冲动中才能找到文学行为的源头、作家写作仅仅是为了外在于己的狂热以使欲望获得升华"之类的文学理念。对于精神分析学派而言，文学在起点上似乎就有自恋的功能，这一观点和介入文学也是背道而驰的。萨特与结构主义批评也相去甚远，因为后者把作品解释为遵循作品内部规律的词汇系统，并且只限于纯理论的研究。

萨特认为作家的立场从来都不是中立的，它总是伴随着个人的选择和个人的喜好。因此作家必须清醒地意识到自己的选择，他要对通过自己的作品向读者宣扬的世界观负责。这一文学思想旨在将人的绝对性融于存在的具体性中，它为使萨特的文学理论和哲学思想达到同样的高度和深度开辟了一条新的途径。

从某种意义上说，所有的作家同所有的人一样都处在一定的环境中，但不是所有的人都介入其中，他们的不同取决于个人从自身的立场出发所采取的态度和形成的意识。像萨特那样充分考虑了创作的各种意义的人选择介入，而认为作家只有脱离才能保持自己特性的人宁愿不介入。正如萨特

在《什么是文学》中所说，“介入”像一个“有的放矢”的人，而“不是一个闭上眼睛，盲目射击的小孩。仅仅为倾听爆炸声的快乐毫无意义”。

介入理论在20世纪引起了众多反响，很多作家反对这一理论。他们中有人认为艺术家的作用应该高于对政治或社会的介入，艺术家应该把自己的超越的观点呈现给社会（萨特曾强烈地驳斥过这种借口）；也有人认为一部作品的社会价值乃作家的创作艺术所固有，比如，普鲁斯特认为，文学的作用是交流，它启迪读者以别样的方式认识世界，并帮助他们更好地解读生活。对邦雅曼·佩雷或布勒东而言，诗人犹如革命者，一旦他依附于某一种思想意识，就不再是诗人了。阿兰·罗伯-格里耶则希望通过打乱通用的语言和小说构造赋予文学以破坏和解放的力量。阿贝尔·加缪承认，当艺术摒弃某些真实，如死亡、丑恶，而弘扬另一些真实，如生活、美时，艺术本身就是反抗的载体。

我们认为，我们确实不能想象拥有一种对社会漠不关心的文学，一种脱离了其赖以生存并发展的基础与环境的艺术；也不能幻想有一个纯粹的美学标准，一个人们可将艺术作品置于其评判之下的唯一的标准。19世纪时，艺术家们曾相信他们可以组织一个独立的社会，一个高贵的不可触动的等级集团，但这只是一个美丽的幻想，德雷福斯事件和20世纪的革命史很快使他们跟上了时代的步伐。相反，如果一个作家将自己禁锢于某一种思想意识不再与时俱进，对任何事物都不敢批评，那么，他便是背叛了自己的使命。

介入文学在50年代初开始式微。自此，新小说崛起，引领了“不介入”的潮流。

3. 哲学家萨特：无力的自由

3.1 存在主义学说

受德国哲学和胡塞尔现象学的深刻影响，存在主义首肯存在先于本质的至上原则，认同通过描述事物本身去发现意识和本质的超验性结

构的理论，重点强调存在。“存在与本质相对，后者是虚幻的、有争议的，或者说它只是一个哲学思辨的结果而不是出发点。在焦虑中所感知的最直接的问题就是存在。如果说‘绝对’不是不可逆转的话，那么它需要永久地被创建和征服”（拉加尔德等，1973：601）。萨特的公式是“存在先于本质”或者说“首先是人，然后他才是此或为彼”，这体现了萨特的哲学思想。为了更好地理解萨特的作品和他的态度或立场，我们很有必要在这里阐述以下几个相关的概念（布瓦岱弗尔，1963：191－192，201－203）：

一、人是存在物，在他身上存在先于本质。人的存在排除了上帝的存在。个体的人和整个人类族群一样都不是事先已被设定的，他不是自身本性的俘虏。相反，他创造自我，并在生活中创造未来的本质。正因为没有上帝设定业已存在的人的本性，所以就不存在先验的本性。人是自己的创造物，除此之外什么都不是，他只能通过自己的思想行为塑造自己，为自己下定论。从这个意义上说，存在主义宣扬自由的哲学。

二、世界不是本来就可解读的，它本身并没有意义，只有人才能赋予它意义。因此世界的意义由人，也必然只有人来创造，而且只有人的行为才能赋予世界存在的意义。人只有行动起来才能创造世界永恒的价值。这一点反映了存在主义宣扬的行为哲学。

三、如果上帝不存在，如果人的本性不是既定的，如果世界本身是不可解读的，那么人就不需要从他人那里接受命令或得到解释：人注定是自由的。但是这种自由不是抽象的。人总是处在一定的环境中，所以他必须时时刻刻地在这个环境中创造自我。在《恶心》（1938）中，萨特塑造了罗康丹这个尚未成熟的人物形象。罗康丹在周围的俗流和自身的无能中垂死挣扎。这是缺失了自由的存在者的真实写照，存在主义试图把他从宿命论的桎梏中解救出来。

四、人注定是自由的，因此他的自由也是绝对的。如果他不是自由的，那是因为他不愿意自由。但是人要取得自由，仅仅宣布上帝已死是不够的，他还需要一直努力，直至人类本质先于个人存在的错误观念消除为止。因为并没有预先设定的本质，只有存在的人，而每个人的尊严来源于完全的独立性和有意识的责任感。

五、如果人摆脱了宿命论，成为自己的创造物，那么他必须对自己的

存在全权负责。他的性格、情感或者所处的环境都不能成为摆脱责任的借口。在没有任何既定的衡量标准的情况下他都需要不断地做出选择，并以此决定自己的存在。

六、如果人是自由的，对他而言就无所谓善与恶，因为人总会为自己选择善。故唯一可以对人的行为作出判断的不是行为的价值而是其真实性，因为真实性会对我们的处境和行为负责。行为是不可逆转的，只有真实性才能对我们作出评判。萨特似乎混淆了恶与“背信”这两个概念。他认为恶就是害怕承担自己的行为，他还认为恶存在于贫穷和压迫中，这也是他反对法西斯、反对资本主义和布尔乔亚道德观的原因。

七、既然人是自由的，他必须为自己选择一种本质，这一选择是不可避免的：“自由是进行选择而不是不选择。事实上，不选择即是选择了不作选择。”然而，当我们开始介入时忧虑随即向我们袭来：我们的选择建立在什么基础上？标准是什么？真实行为的价值又是什么？萨特并不急于解答这些疑问。相反，他竭力唤醒读者的意识，因为人只有在意识到了自由之后才能掌握自己的命运。真正的自由并不存在于怀疑论人道主义所宣扬的冷漠之中，而是在人的行动和介入之中。

萨特放弃了现存的价值，即放弃了被认为是绝对的善与恶的概念。他唯一感兴趣的是真实性，唯一憧憬的是自由，因为自由本身作为一切价值的源泉也是一种价值。

八、如果忽视人类的团结一致，每个人都可能受到孤立。萨特希望通过创立“介入”这一观念来逾越这种困境。他并不想把人投入到虚无中，因为他的超验性的悲观主义将被行为的乐观主义所弥补。

九、以外部的限制为由而拒绝担当自由，也拒绝对自己的行为负责的人，萨特称之为懦夫。

十、萨特称那些认为自己的存在是必不可缺的人为“混蛋”。那些认为上帝的意志能够拯救世界的人，那些屈从于虚情假意的社会习俗、承认现有的处境并接受上苍安排和现存的道德的人都属于混蛋之列。“混蛋”首先是“布尔乔亚分子”，他们自命不凡，自以为有着高人一等的道德情操。《自由之路》中的雅克的行为便是例证。

雅克是“混蛋”，他选择了做布尔乔亚，接受了墨守成规的生活；他娶

了一个用60万法郎嫁妆换来的妻子;他满足于诉讼代理人的学业,偏安于一个稳定的天地,不愿做任何变革也从不试图超越。

《亲密无间》中的"混蛋"是亨利,他是一个阳痿患者,不敢接受自己在别人面前的形象。而生活放荡不羁,随便而又邋遢的露露才是唯一自然而真实的人。

《一个头目的童年》这部短篇小说也可更名为"如何变成混蛋"。这部讽刺小说一方面无情地批判了社会宿命论、教育、家庭以及布尔乔亚的社会圈子,另一方面也为萨特式的自由高唱颂歌。书中人物于连所处的布尔乔亚社会是为责任和权利所包围的一个圈子,它神圣而又坚不可摧,在这个社会中每个人的位置都是根据上帝的意旨安排的。于连曾一度想摆脱这一切,于是他变得行为放纵。但对于他的"背信",他生活的环境很快将其"复位"。在意识到自己将继承父亲的遗产后,他对自己的利益心满意足了。从此,一个安于现状的于连又重回俗世。

十一、个人与他人的关系完全可能是排斥性的,更确切地说,是一种不可避免的冲突关系。《禁闭》将上述思想概括在萨特的这句名言中:他人即地狱。萨特式的地狱是指生活在别人的注视下。"当有人注视时,我自己所创造的世界便面临险境,也就是说,我'永远处在危险中'[……]'对别人来说,我是多余的',任何真正意义上的交流都是不可能的。每个人都自我封闭,以防被化为虚有,或者被缩减。在任何情况下,我们都无法给他人的问题提供自己的答案。存在是荒谬的,它'既非理性,又没有缘由和必要性'"(布律内尔等,1977:672)。

在存在主义哲学中,超验性的烦恼和人所处的真实情况相对应。它的价值就是真正意识到人的处境所蕴涵的价值。企图掩盖这种状况的人就是有意让自己受欺骗或让自己接受谎言。人应该始终清醒地认识生存条件所带来的苦恼并通过介入来消除这一状态。

十二、"恶心"是意识清醒之人感受到的厌恶所带来的危机感。他们因不堪忍受社会的束缚而感到了生活的沉重、世事的艰难,于是,心理上的厌恶感困扰着他们。罗康丹的恶心源于他发现了绝对的孤独和存在的不可理喻性,比如,他对自己的躯体就恶心得想吐。他写道:"物体是没有生命的,因此人不该去碰它们。人生活在它们当中,使用着它们,用了之

后又把它们放回原处。它们确实有用，仅此而已。但是不可忍受的是它们却碰了我。它们似乎是有生命的动物，我害怕和它们打交道。"可见这其中的感受就是在这个无理性又没有目的的世界上，人自感多余，是世界把这些物体强加给人的。人最终被这种感受所占据，并因此而觉醒，从此他敢于直面人生。

3.2 行动的自由通向何方?

人的自由是绝对的，因为，对萨特而言，人的定义即自由。自由是人拥有的战胜虚无的力量，因为萨特式的自由是以人为本而非建立在虚无的基础上。但是这种使人拥有足够的能力成为自己命运的主人，并借助存在创造本质的绝对的自由具体指的是什么呢?

为了回答这个问题，我们有必要先介绍一下萨特思想中值得强调的两点。首先，人不是上帝根据自己的意愿创造的，他是一种并非事先确定的可能性，一种能够超越其当下境遇的新的存在的可能性。从这个意义上说，人也是一个需要去实现的计划。萨特认为人决定自己的未来，他是自身的创造物，因此必须由人自己来决定生存的意义和他将要实现的计划。因为人在选择自己的行为时，同时也创造了判断这些行为的社会准则。从这点上看，人对自己行为的选择就是对自己命运的选择。人追求完全自由的强烈愿望以及获得自由的感觉能帮助他们摆脱虚无的烦恼，从此他们便具备了取之不竭的创造力。"萨特以一个非常贴切的比喻解释了这一点:这就好比是画家作了一幅画，这幅画不会是另一幅的复制品。假如这幅画是一件有价值的作品，那么它永远不可能是某些既定规则的产物，或是与某个美的典型相符的物品。相反，这是画家的一个全新的创造物，是他个性的表达和自由的创造。同样，有道德的人不是囿于外部世界强加的陈规旧矩或只懂得重复某种范型的人，而是为一个新的、独特并真实的人作画者"(西蒙，1968:70—71)。

其次，既然人"注定是自由的"，那么他必须认清自己的责任、处境和所作的选择。"犹如工人加工手中的原材料，人则力图把握真实"(拉加尔德等，1973:602)。但是人的选择应该建立在什么基础上呢? 评判真实行为

的标准又是什么呢？萨特坚决地否定了现存的价值观，拒绝虚假意味着必须介入，而介入必将证明我们是意义的自由创造者，无论是过去的意义，还是现在的意义抑或是将来的意义。因此，真实的行为"能使人对其当前的处境负责，并通过行动来超越它"(拉加尔德等，1973：602)。自由本身，就如萨特所言，被认为是"作为其他所有价值的源泉的价值"，他还说道："艺术作品拥有价值，因为它是对民众的召唤"(拉加尔德等，1973：602)。

《自由之路》被认为是萨特非常重要的一部作品。第一卷《理性的年代》(1945)讲述了马蒂厄·德拉吕追求自由并成为自己命运的主人的故事。第二卷《延缓》(1945)涉及1938年希特勒对捷克斯洛伐克的入侵、法国总动员和慕尼黑协定，这些事件扰乱了马蒂厄这位哲学教员和他的朋友们本来井然有序的生活。第三卷《心灵之死》(1951)的故事发生在1940年6月，这时马蒂厄选择了奉献，他投身抵抗运动。但是这种英雄主义会延续吗？答案本该在第四卷《最后的机会》中提出，书中的主要人物都将在占领时期的抵抗运动中找到自己的自由和存在的价值。但事实上，萨特却因战后的情况过于复杂而放弃了续写该卷，因此对具有总结意义的这一卷，萨特只出版了两章，冠名为《古怪的友谊》(博马舍等，1984：2128—2129)。

《自由之路》旨在宣扬用行动躲避虚假性并创造自我真理的道德理念。行动或介入不止是一种拯救工具或让人忘记贫困和死亡的最理想的方式，它还是对生活的一种表述；同时行动还是存在的最有意义的形式，因为它启示了自由的作用以及帮助人们否定虚无的创造力。个人的自由对其本人来说是绝对的，但对别人来说是相对的，它是所有价值形成的基础。

没有宗教、没有家庭的马蒂厄是一个极度自由的人。但他真的自由吗？未必。一种流传千古的关系束缚着他：他的女友马塞尔怀孕了。堕胎吧！但是，为了保住孩子马塞尔宁愿选择离开。于是，马蒂厄便摆脱了最后的羁绊，最终获得了完全的自由。但是，自由为了什么呢？无论是读书、打哈欠还是做爱，他的每个行为都只是延长了一种无用而固执的等待。终于有一天，就像发生在《恶心》中罗康丹身上的那样，生活的虚无突然出现了。

“突然间,一种纯粹的意识、一种没有了自我的意识,如热气般笼罩着,笼罩在他已长垢的躯体,笼罩在他的生活之上,它伴着短暂而悲凉的音乐在盘旋[……]这是一股强烈的意识,是一曲灰色的哀歌……它爆发了……马蒂厄重又孤单地与自己为伴……”(萨特,1988:192)

就是他,马蒂厄,这个小布尔乔亚,这个碌碌无为的知识分子,这个柔弱的梦想家,被遗弃在了空虚中,形影相吊。是他,就是他,马蒂厄。有时,他甚至看到自己已被审判,已被定刑(布瓦岱弗尔,1963:206)。

皈依自己的灵魂后,马蒂厄感到既孤单又绝望,一种令人焦躁的孤独侵入到似乎正在逃逸的自由中:

“……一切都是自由的,自由地装傻或玩弄诡计,自由地接受或拒绝……他尽可为所欲为,任何人都无权强迫他。如果他自己不去制造善恶,这两个概念就不存在。周围的事物都无声无息地等待着……在令人窒息的沉寂中,他感到了孤单,虽有自由却难免孤单。无依无靠也无须托词,他注定要在寡助的情况下做出选择,他注定是自由的,直到永远……”(萨特,1988:249)

萨特赋予马蒂厄的焦虑明显地说明人是没有根基的。人是毫无目的地被创造的。是人自己创造了自己,并在每时每刻不断地塑造自己,选择自己的道德思想和生活。马蒂厄爱马塞尔吗?这应有他来选择,没有人可以替代他。达尼埃尔会娶马塞尔吗?鲍里斯会逃离法国吗?布律内会继续做共产党员吗?这些角色该由他们自己来扮演,因为除了他们自己,世界上没有任何力量能赋予他们的行为以意义(布瓦岱弗尔,1963:207)。

但是,当我们仔细观察马蒂厄这个唯一自由并总是感到远离他人而被遗忘和忽略的人物时,我们可以发现“他的自由夹杂着自杀的倾向,同时给人以世界末日的感觉。同志们都牺牲了,只有他是幸存者,自由使他失去了方向,在镇上的钟楼里,他终于打完了最后几梭子弹……”(布瓦岱弗尔,1963:208)

“这是一次重要的复仇……他向人类开枪,向道德开枪,向世界开枪……向地球上一切美好的和他曾挚爱的东西开枪……他是纯化了的、全能的、自由的”(萨特,1986:193)。

借“恶心”这个词,通过形而上的自由观,萨特阐释了一种根本性的体

验。这是恶心所带来的危机，他控制了一个在充满矛盾的世界面前仍有意识的人：一方面，事物被封闭在了它们的偶然性中，即封闭在“自在”中；另一方面，意识完全自由地发展着，真实地“自为”，而事物的体验与人的存在的偶然性、不可理喻性和荒谬性处在严重的不和谐中。“还有什么比感到自己在这个非理性而又无目的性的世界里多余更叫人沮丧的呢？”(西蒙，1968：53)这就使马蒂厄在《理性的年代》中提出了这样的问题：“存在是什么？是让自己不渴而饮吗？”他以自己的方式感受到了罗康丹的恶心。那么，人将如何对待自己的自由呢？如果对事物而言是本质决定其存在，那么人却相反，是在存在的过程中创造自己的本质。“自为”、介入和行动这三者使人总是处在成为人的变化中，人正是借助所做的选择来超越自己的现状，并进而塑造自己、实现自我。

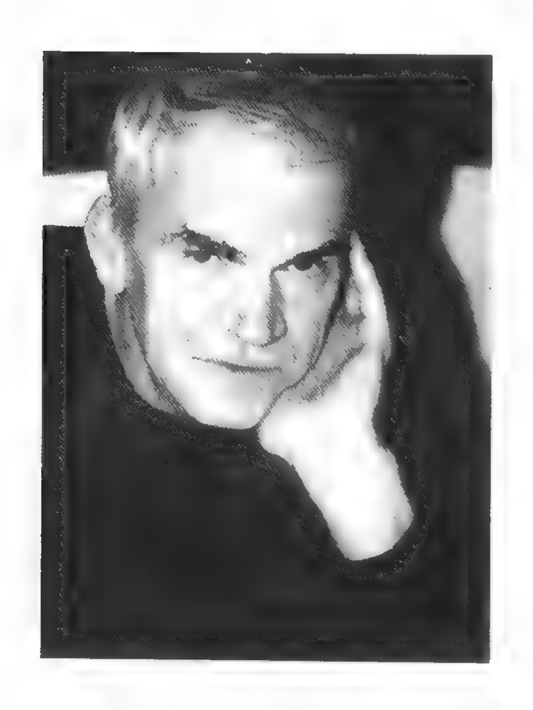
当人们选择自由作为人类唯一超越的价值，并选择真实作为判断“善”的唯一标准时，他们是否可以建立一种在使自己免遭异化之害并不至于异化他人的情况下实现完全自由的社会道德呢？人是绝对自由的，而这种自由只有在人自我实现的过程中才有意义，而且只有在自由的不断实现中才能赋予历史以意义。这些想法都显得不容置辩。我们认为，自由并不是万能的“神”，相反，为了改善人的人格力量以使其个人的成长、社会形式的演变和道德的升华都朝着完美的方向发展，人的自由必须与爱和公正和谐一致。

很显然，萨特所向我们展现的画面是人因为孤独、宿命和害怕死亡而屈尊的画面，也许他想借助自由、介入、创造，把这个不真实的世界变得更美好；他想使文学跟上他那个时代的步伐，去证明人类的努力。但是，他倡导的反对神灵、反对历史、反对国家的自由，他的哲学思想中，他的道德观念中对资产阶级社会、对人与人之间和人的行为之间的等级差别的拒绝以及对所有现存价值的拒绝，使他将完美的自由引向了否定和无为，自由也因此在改变命运的历程中显得力不从心。萨特在向我们展现了虚假的各种形式、人间的各种丑恶和世上无尽的烦恼之后，并没有要求人们通过行动去赎罪，而是向我们指明了前进的方向。萨特推崇的生命之旅颇受争议，但是他毕竟身体力行地倡导了一种介入社会、介入生活、对自己的命运负责这样一种积极的人生态度，这在今天仍然是有意义的。

第十二章

米兰·昆德拉：小说思考存在

昆德拉思考写作，并通过写作思考存在。



小说不是作者的忏悔，而是对于陷入尘世陷阱的人生的探索。

米兰·昆德拉

1. 生平与创作

1929年4月1日，米兰·昆德拉生于捷克城市布尔诺一位知识分子家庭。昆德拉家学深厚，父亲是音乐教授，曾任布尔诺音乐学院院长，是一位出色的钢琴家。从4岁起，昆德拉就在父亲的耳提面命下学习钢琴。二战期间，为了发挥儿子的音乐天赋，老昆德拉还曾请著名犹太作曲家卡普拉尔教授指导儿子学习作曲。犹太音乐家对艺术深邃的洞察力以及他们与命运抗争不息的人格力量，这对昆德拉日后的思想与创作影响至深。

1948年，19岁的昆德拉从布尔诺市立中学毕业，来到首都布拉格，考入欧洲最古老的大学之一——查理大学攻读哲学。但是，艺术对他显然比哲学更具吸引力，所以哲学课程常常被他搁置一边。他成了布拉格艺术学院的常客，在那里进修电影创作及导演专业，并开始涉足诗歌领域。

也许是出生在愚人节的缘故，从青年时代起，昆德拉的人生经历就抹上了一层传奇色彩。1947年他加入捷共，但读书时就被当局视为“不守本分的党员”。1950年脱党，一度被布拉格艺术学院除名，两年后又应聘回该校任教，并于1956年恢复党籍。在此期间昆德拉修学、执教、创作，像他同时代的大多数青年人一样，激情满怀，醉心变革，热衷于对现存制度，尤其是捷共文化政策的颠覆与反叛，先后发表了怀疑现实的诗集《广阔的花园》(1943)、叙事长诗《最后的五月》(1955)和爱情诗集《独白》(1957)。

1967年对昆德拉来说是极其不平凡的一年，这一年昆德拉的第一部长篇小说《玩笑》问世。小说描写学生会干事卢德维克在给女友玛尔盖达的明信片上开了几句玩笑话，结果遭受批判，还被开除党籍和学籍，下放劳动。蒙冤15年后，卢德维克终获平反。一次他偶遇当年组织批判他的党小组长曼内克的妻子海伦娜，他决定勾引她以报复其夫，他终于如愿以偿。然而他沮丧地发现，此时的曼内克不仅风光不减当年，而且还成了万

众瞩目的人民英雄，并已另有佳人侍奉。

这一年，昆德拉在捷克斯洛伐克第四次作家代表大会上率先向当局发难，公开抨击捷克社会和意识形态领域内的种种弊端，竭力否定“斯大林主义”。昆德拉的炮轰几乎成为1968年“布拉克之春”的前奏曲，大批作家、艺术家随即高举创作自由的旗帜，大声疾呼民主与独立的回归，呼唤人性的解放。

然而在前苏联坦克的干预下，“布拉格之春”的民主运动即告失败。在以后的7年中，昆德拉生活在“被审查”的困境中：他在布拉格艺术学院的教职被剥夺；他的党籍再次被开除；他在公共图书馆的所有著作统统被扫地出门；他还同时丧失了在捷克发表任何作品的权利。

1975年，昆德拉移居法国，先在雷恩大学担任客座教授，尔后长住巴黎，在法国高等社会科学研究学院任教授。1979年捷克政府剥夺了昆德拉的公民权，2年后，年届半百的昆德拉由法国总统密特朗授予法国国籍。

昆德拉的小说创作与文艺理论研究对当今世界文坛产生了大师般的广泛影响。迄今为止，他创作了9部长篇小说和1部短篇小说集。昆德拉的文学创作大致可分为3个阶段：初创期，从1959年发表第一个短篇至“布拉格之春”，在捷克出版了《玩笑》、《可笑的爱情》(1970)；沉思期，从1968年“布拉格之春”破灭到流亡法国之前，创作了《生活在别处》(1973)、《为了告别的聚会》(1976)；成熟期，从移居法国后开始，出版了《笑忘录》(1979)、《不能承受的生命之轻》(1984)、《不朽》(1990)、《缓慢》(1995，用法语撰写)、《身份》(1997，用法语撰写)、《无知》(2000)。

昆德拉的文艺理论与文学批评著作亦广为世人瞩目。《小说的艺术》(1986)和《被背叛的遗嘱》(1993)展现了作家不同凡响的小说理念和创作追求。昆德拉的作品或用捷克文或用法文撰写，篇幅均在10万字以下。但是他的每一部小说，每一部理论著作都被译成几十种文字，在世界各国拥有庞大的读者群，而且几乎每一部作品都产生了世界性的影响。1986年，昆德拉被提名为诺贝尔文学奖候选人之一，尔后又多次获得提名。显然，在20世纪的法国文学史上，昆德拉已通过对“思索的小说”的思索，确立了自己文学大师的地位。

2. 小说是关于存在的诗性沉思

2.1 精神的失落

昆德拉有一个十分重要的论断，它从一个新的视角阐述了人与世界的关系："世界是人的一部分，世界是人的状态。随着世界的变化，存在也在变化"(昆德拉，2004：45)。昆德拉以小说入思，通过小说创作的艺术形式与人物形象，诉说了自己对人类存在状况的见解。哲学和科学对人的存在正日趋淡忘；现代社会对存在的遮蔽正日益严重。那么小说理应张扬其自身关于认识与发现的审美价值，担当起探索存在、敞亮遮蔽的职责。事实上，从"人是世界的一部分"到"世界是人的一部分，世界是人的状态"的跨越，正是小说，当然也包括其他艺术形式，从膜拜神到敬畏自然，再到发现存在、探讨存在的合理嬗变。昆德拉的存在之思，从怀疑和反叛出发，展示人类生活的悲苦与荒谬，更多地体现了一种小说家式的相对性：崇尚怀疑、追求多元、认同模糊。

昆德拉的存在之思首先来自于他对欧洲文化境况的忧惧不安。他意识到，欧洲的危机，即现代人深刻的精神危机正在漫延。他忧虑地指出："科学的发展很快将人类推入专业领域的条条隧道之中。人们掌握的知识越深，就变得越盲目，变得既无法看清世界的整体，又无法弄清自身，就这样掉进了胡塞尔的弟子海德格尔用一个漂亮的、几乎神奇的叫法所称的'对存在的遗忘'那样一种状态中"(昆德拉，2004：4)。昆德拉认为，困扰现代人精神生活的最致命的东西就是"遗忘"，即"对存在的遗忘"。

那么，存在是什么呢？自古希腊以来，人类对"存在"的探索从来就没有终止过。亚里士多德早在两千多年前曾预言："那个自古以来就发问的问题，那个现在仍然发问的问题，那个将来永远要发问的问题，那个使我们永不得安宁的问题就是：存在是什么？而这也就是在问：本体是什么？"先哲的诘问构成了千百年以来哲学与文学艺术对生命的关注，也是对"我是谁？""我为什么生？""我为什么死？"这一系列疑问的本体性探索。文艺

复兴,上帝从神坛跌落,人取代神,成了世界的中心。17 世纪的法国哲学家笛卡尔宣称:"我思故我在。"[①]这振聋发聩的宣言似乎是对古希腊哲人巴门尼德提出的"思维和存在是同一的"(巴门尼德,1982:51)著名论断的阐释。于是人的理性思维和意志成为人区别于任何其他动物的不可替代的本质特征。德国哲学家尼采是彻底的偶像破坏者,他警告说:"上帝已死。"他拒绝承认现有的善恶标准,主张"重新评价一切价值",重新探讨存在的意义。他的"超人哲学"和"意志论"固然是对宗教和虚伪的传统道德的反拨,但是他蔑视群众、否定理性、攻击民主主义和马克思主义的极端思想也使他背上了唯心主义的恶名。在海德格尔的意识里,人和存在相依。人要解决科学工具主义带来的种种问题,单从价值层面去疏导并不能奏效,必须返回人的存有层次以及存在方式层次去寻找根本的解决之道。但是,海德格尔对存在的洞见带有浓厚的悲剧色彩。他认为,人生活在一个"虚无"的世界,"哲学就是对死亡的研究",人在选择其自身存在的可能性时,孤独无依,唯有烦恼与恐惧相伴。于是死亡成了存在的唯一归宿,因为人变成"不真实的存在"这一可能性是内在于人的。

人存在着,存在是第一位的。一如法国哲学家萨特所言:"存在先于本质。"显然,人的存在过程即人的生死过程。那么人应该怎样生死,怎样超存亡呢? 怎样对付海德格尔所说的"对存在的遗忘"呢?

生命自身毫无意义,因为死亡窥视着它,生命的不朽似乎没有可能。然而,哲学家们却不这样想,小说家们也不这样想。昆德拉以其长篇小说《不朽》追问生命的本真,展开了他对存在的深思。

1807 年,22 岁的贝蒂娜有缘面晤歌德。贝蒂娜是个工于心计的女孩,善于用自己的美貌和温柔取悦歌德。不仅如此,她还煞费苦心结识了歌德的母亲,从老人那里了解到歌德青少年时代许多鲜为人知的故事。贝蒂娜对歌德说,她将根据他母亲的回忆写一本关于他的书,并对歌德表白:"我有一种永远爱你的强烈愿望。"面对贝蒂娜的殷勤与感情投入,歌

① 青年学者张驰博士指出,"我思故我在"这一译法未能准确表达笛卡尔的本意。"我思故我是"才能完整无误地反映笛卡尔想要述说的理念和意境,见《中国翻译》2005 年第 6 期,第 68—75 页。

德起初采取了比较克制的态度，只是在贝蒂娜嫁给了德国浪漫派诗人阿尔尼姆后，他们的感情才发展开去。不过，歌德对这段忘年恋仍然保持着警惕，一直反对贝蒂娜为自己作传。

歌德于1832年谢世，贝蒂娜把她与诗人的交往写成书，并以《歌德与一个孩子的通信》为书名于1835年正式出版。歌德死了，但是歌德永恒。他的作品穿越时空，铸就了作者不朽的形象。歌德的不朽显然与贝蒂娜无关。

那么贝蒂娜呢？她的著作也随同大师的英名进入了"名人殿堂"，但是她是否因此而不朽呢？昆德拉对贝蒂娜追求"不朽"的心理动机作了细致的刻画。"不朽"大致可以分为三个层次：第一个层次是世俗意义上的不朽，其核心是功名利禄，世人企图用外在之物，比如权力与金钱，留下生命的痕迹；第二个层次是宗教意义上的不朽，其核心是灵魂永驻，善信寄望于天堂，希冀在生命的彼岸受到上帝的眷顾；第三个层次是形而上意义的不朽，其核心是精神生命的延续，而艺术创造、对形式世界的创新则是肉体生命超越时空、通往绝对的一枚硬币。昆德拉关注精神不朽，称它是"伟大的不朽"。思想家不朽，因为他们创造了认识世界、改善自身的方法；艺术家不朽，因为形式世界给后来者提供了阐释与对话的无限可能性；科学家不朽，因为只要给他们一个支点，他们就可以搬动整个地球。贝蒂娜渴望"不朽"，但是，贝蒂娜将自身的情感对象化并将其作为目的去追求。她爱的理由并非歌德之伟大，她爱的对象也非歌德本人，而只是充盈在她体内的激情，因此她关注的只是这种情感状态所可能产生的预期的影响和效益。于是当她觉得歌德的情感投入未如她所期待时，她甚至不惜篡改、杜撰自己与歌德的通信，以图使两人的交往更符合世俗对不朽的期盼。其实，贝蒂娜真正关注的是她自身的姿态。她把自己的感情取向和感情强度对象化，变成一种刻意追求的目标，从而达到强化自我、标志自我的目的。涂险峰批评说："情感若以自身状态为目的，成为有意识的价值追求，并不断地自我强化其热度，就变成了一种理智或意志，从而违背了我们将它视为自然而发的期待，因而让人感到虚假、造作。感情不能以自身为目的，不能为感情而感情，否则就是矫情"（涂险峰，2004：6）。当然，《不朽》讲述的并不仅仅是一个爱情故事。昆德拉通过对"不朽"的

质疑，反思历史，对沉积在人们意识中的历史的真实性进行了深刻的剖析。

2.2 存在的陷阱

昆德拉在《不能承受的生命之轻》中说道："小说不是作者的忏悔，而是对于陷入尘世陷阱的人生的探索"（昆德拉，2003：263），他还在《小说的艺术》中作了这样的解释：

"生活是一个陷阱……人生下来，没有人问他愿不愿意。他被关进一个并非自己选择的身体之中，而且注定要死亡。相反，在以前，世界的空间总是提供着逃遁的可能性……将世界转变为陷阱的决定性事件大概是1914年的战争，被称为世界大战……从此之后，地球上发生的任何一件事情都不再是区域性的了，所有的灾难都会涉及全世界。而作为结果，我们越来越受到外界的制约，受到任何人都无法逃避的处境的制约，而且这些处境使我们越来越变得人人相似"（昆德拉，2004：34）。因此小说注定要思考存在，这是昆德拉所张扬的小说的使命，也是昆德拉小说观念中的核心思想。现代小说不应该是对某个业已确定了的世界的说明或论证，它应该是作家对一个多元的、不确定的世界的探索，它应该提出问题。在现代社会所呈现的一堆复杂的、互为交叉、有时甚至是对立的矛盾面前，读者发现，一方面是事物的模糊性和不确定性；另一方面是存在的多种可能性。因此，存在的意义将取决于人自身的选择。是选择循规蹈矩，按社会传统和既定的世俗准则去完成人由生到死的必然旅程，还是从生命的多种"可能性"作出自主的选择去对抗命运不合理的确定性？答案将一直被寻找着，这一寻找的过程有助于打破大众传媒的舆论垄断、决定论的宗教诠释、科学工具的话语霸权以及泛政治化的社会导向，使人主动地创造生命的意义，找到属于他自己的存在的归宿。也许正是出于这样的思考，昆德拉在《小说的艺术》中曾以卡夫卡为例，这样评价小说的价值："事实上，必须理解什么是小说……小说审视的不是现实，而是存在。而存在并非已经发生，存在属于人类可能性的领域，所有人类可能成为的，所有人类做得出来的。小说家画出存在地图，从而发现这样或那样一种人类的可能性。但还是要强调一遍：存在，意味着：'世界中的存在。'所以必须把人

物与他所处的世界都看作是可能性。在卡夫卡那里，这一切都很清楚：卡夫卡的世界跟任何一个已知的显示都不相似，它是人类世界一种极限的、未实现的可能性。当然，这一可能性在我们的真实世界之后半隐半现，好像预示着我们的未来。所以有人说卡夫卡有预言家的一面。但即使他的小说没有任何预言性质，也不会失去价值，因为它们抓住了一种存在的可能性（人以及他的世界的可能性），从而让我们看到我们是什么，我们可能做出什么来”（昆德拉，2004：54－55）。

“小说思考存在”，这是20世纪欧美小说家如萨特、加缪、卡夫卡、昆德拉等文学大师们对人类的杰出贡献。他们透过现实的表象，发现了存在，并进而探索存在的种种可能性，把日渐泯灭在历史和陈规旧矩中的存在的可能性从遗忘和遮蔽中钩沉出来。他们提出的思想从本体上改变了人类对自己和世界的认识。或许这就是现代小说在当代社会中所承担的思想使命，这就是现代小说所承载的价值。

小说关注并拷问人类具体的存在境况，从作者自我对存在的沉思出发，思考存在的意义。于是小说家成了思想者，写作在哲学思考的维度上展开，揭示那些尚不为大众认识的存在之实、存在之虚、存在之重、存在之轻及存在之真理与谬误。

当然，小说的认识价值不同于科学或哲学的理性主义。小说的认识价值首先表现在审美的层面上，具有审美意识形态的美学特征。纵观20世纪西方小说的发展轨迹，我们发现欧美现代小说已经经历了一次革命性的嬗变，即它不再致力于反映现实世界，而是力图通过作家的内省和沉思去创造一个形式的世界；它不再企求提供拯救世界于苦难的答案，而是竭力提出问题，用怀疑和质询，探讨人类自身面临的精神危机和思想危机。于是西方现代小说开创了一条寻求真理的新路径，一条与哲学所追求的真理不同的路径。按照昆德拉的观点，“哲学在一个抽象的空间发展自己的思想，没有人物，也没有处境”（昆德拉，2004：37）；而小说恰恰相反，它在一个具象的世界中关注有血有肉的人，关注人的存在状况，关注他们的孤独与忧虑、他们的爱与恨、他们的生与死，这一点正是作为小说家的伟大思想家们区别于那些沉湎于理论概念不能自拔的哲学家的地方。因为在小说家的哲学思考中，思想从根本上说是质疑、是询问、是寻

找;而在哲学家的哲学思考中,思想往往定格为既定的概念,它们不容置疑。正是有了小说家在哲学维度上的沉思、怀疑与关注的人本精神,才使我们深切地感受到小说的美学向度及其寻找真理的崇高职责。

昆德拉的小说或许不能同存在主义文学相提并论,但是,他研究的起点与归宿都指向存在,这恰是毫无疑义的。他给小说家下的定义是:"小说家既非历史学家,又非预言家:他是存在的探究者"(昆德拉,2004:56)。昆德拉的不同凡响之处在于他创造了一种与多元的、而且模糊不清、捉摸不定的世界本身相一致的小说精神,这种小说精神的基本特征就是复杂性、延续性和不确定性。所以他一再告诫人们,应该把人物与他所处的世界都看作是可能性。他在《不能承受的生命之轻》中这样论述他所创造的人物形象:"我小说中的主人公是我自己未曾实现的可能性。我爱所有的主人公,并且所有主人公都令我同样地恐惧,原因就在于此。他们,这些人物或那些人物,跨越了界限,而我只是绕了过去。这条被跨越的界限(我的"我"终结于界限的那一边)吸引着我。小说要探寻的奥秘仅在另外一边开始"(昆德拉,2003:263)。

在《不能承受的生命之轻》中,昆德拉对生活在那个特定年代里的捷克知识分子的命运作了深刻的描写和剖析。轻重对立的永恒两难几乎成了人类存在境遇的必然写照。托马斯是一名外科大夫,十年前与妻子离异,他生性喜爱女人,却从没有想过要与一位女性厮守一辈子。"朋友问他有过多少女人,他闪烁其词,如果他们追问,他就说:'该有两百个左右吧'。几个心怀嫉妒的家伙断定他在吹嘘,他辩释道:'这不算多。我和女人大概打了二十五年的交道。用两百除以二十五,你们瞧瞧,每年差不多才八个新的女人,这不算多'"(昆德拉,2003:237)。那一天,女招待特蕾莎闯进了他的生活,两人很快同居。然而,托马斯积习不改,一如既往地周旋于众多情妇之间。寻花问柳的轻薄行径使他蒙受恶名,托马斯终于决定娶特蕾莎为妻。这时,"布拉格之春"爆发,苏联坦克入侵。托马斯和特蕾莎双双移居苏黎世。在瑞士,托马斯依然沉湎女色,特蕾莎忍无可忍,回到捷克定居。托马斯考虑再三,决定重返故土。两人的命运从此无可挽回地朝着生命之重逆转。

占领期间,特蕾莎曾经把亲自拍下的苏联士兵入侵暴行的照片寄给

西方媒体。殊不知，这些照片竟成为秘密警察日后搜捕抵抗力量的有效线索。无奈与无助令特蕾莎不知所措。托马斯则因为拒绝在一份声明效忠当局的文件上签名而失去了医生的从业资格。为了生存，他当了一名玻璃擦洗工。尽管命运多舛，托马斯仍在情场上乐不思归。特蕾莎在痛苦之余决定亲身检验丈夫一再标榜的灵与肉可以分离的理论。她试着与一名素不相识的工程师做爱，高潮袭来使她兴奋不已，同时又令她恐惧万分：没有爱情，同样可以做爱，灵与肉居然可以分离！

他们在当局的监视下度过了五年庸庸碌碌的生活，末了决定迁到乡下定居，托马斯在集体农庄开车谋生。几年后，托马斯远在巴黎的旧情人萨比娜收到了托马斯儿子的一封信。信中写道，父母开车外出，去山外的一家小旅馆投宿，途中出了车祸，二老双双被压死在一辆卡车下。人生于偶然，死于必然，人生价值的失落使得一切真正的选择几乎不可能。个人的生命一如尘埃，轻得让人不能承受，它是明天不复存在的任何东西。

这是托马斯生命的写照吗？我们无法肯定。昆德拉在《不能承受的生命之轻》中对轻与重倒有一段精妙的论述：

"如果我们生命的每一秒钟可以无限重复，我们就会像耶稣被钉死在十字架上一样被钉死在永恒上。这一想法是残酷的。在永恒轮回的世界里，一举一动都承受着不能承受的责任重负。这就是尼采说永恒轮回的想法是最沉重的负担(das schwerste Gewicht)的缘故吧。

如果永恒轮回是最沉重的负担，那么我们的生活，在这一背景下，却可在其整个的灿烂轻盈之中得以展现。

但是，重真的残酷，而轻便真的美丽？

最沉重的负担压迫着我们，让我们屈服于它，把我们压倒地上。但在历代的爱情诗中，女人总渴望承受一个男性身体的重量。于是最沉重的负担同时也变成了最强盛的生命力的影像。负担越重，我们的生命越贴近大地，它就越真切实在。

相反，当负担完全缺失，人就会变得比空气还轻，就会飘起来，就会远离大地和地上的生命，人也就只是一个半真的存在，其运动也会变得自由而没有意义"(昆德拉，2003：5)。

可是，托马斯穷其一生，到底选择了生命之重还是生命之轻呢？还是

听听他远在美国的旧情人萨比娜是怎么想的吧："直到生命的最后一段日子里，萨比娜一直不断收到那个伤心的乡下人写来的信。其中很多封从来未曾开启过，因为她对故土的兴趣越来越淡漠了。[……]她的画卖得很好，她也很喜欢美国，但这仅仅是停留在表面。表面以下，是一个对她而言完全陌生的世界。这地下，没有她的爷爷和叔叔。她害怕自己被关进棺材，埋在美国的土地下。

于是，她立下了一份遗嘱，要求死后遗体火化，并抛撒骨灰。特蕾莎和托马斯死于重之征兆，而她却想死于轻之征兆。她会比空气还轻"（昆德拉，2003：328）。存在之轻使人迷失了方向，让人不能承受。人不能给自己的存在赋予一个意义，于是生命飘忽不定，缺乏实质。昆德拉解释道："既然上帝走了，既然人也不再是主人，那么谁是主人？地球在没有任何主人的情况下在虚空中前进，这就是不能承受的生命之轻"（昆德拉，2004：52）。

早在公元前六世纪，古希腊埃利亚学派杰出的哲学家巴门尼德就曾提出过生命的孰重孰轻问题。他把宇宙中对立的一极视为正极，包括明、热、薄、在；另一极视为负极，包括暗、冷、厚、非等。但是何为正，是重还是轻？"巴门尼德答道：轻者为正，重者为负"（昆德拉，2004：6）。

生与死构成了存在的两极，重与轻谱写了存在的两种形态。当个体的存在面临冲突与责任的拷问、遭遇良知与选择的判断时，分裂与异化窥视着，存在被笼罩在一片模糊之中。不过，我们看到，托马斯的身上仍然冲动着人的意识和人的价值观念。他逃避，但他选择了背负生命之重，或许这正是托马斯的悲剧所在。在一个没有永恒轮回的世界中，唯有对自我的准确把握，才能赋予个体存在某种积极的意义，才能在轻与重的正负两极间找到支撑前进的平衡点。

3. 小说与自我

如果说海德格尔试图超越对人类始初有与无的关切，从而牢牢把握

存在自身;萨特则力图呼唤个体生命的存在意识,使其进入实存状态。昆德拉与存在主义文学家不同,他不研究现实,他思考的是现实中的存在,是人的存在的可能性。于是,他把悲天悯人的目光投向了分裂的现代境遇中人类的具体存在。他主张,小说创造的人物与他的世界都应该被作为可能来解读,因此,小说创作的主要目的,就是凸显自我对存在的思考。他写道:"任何时代的所有小说都关注自我之谜。您一旦创造出一个想象的人,一个小说人物,您就自然而然地要面对这样一个问题:自我是什么?通过什么才能把握自我?这是小说建立其上的基本问题之一"(昆德拉,2004:29)。换言之,小说家对存在的探索,即是认识现象世界中的人的可能的自我。

昆德拉把小说分为三种。他在《小说的艺术》中写道:"小说家有三种基本可能性:讲述一个故事(菲尔丁)、描写一个故事(福楼拜)、思考一个故事(穆齐尔)。19世纪小说描写的跟那个时代精神(实证的、科学的)是和谐一致的。将一部小说建立在不间断的沉思之上,这在20世纪是跟这个根本不再喜欢思考的时代的精神相违背的"(昆德拉,2004:155)。显然,昆德拉十分推崇建立在怀疑、诘问、思考基础上的小说形态,他甚至认为小说对人的状况展开的思考和探究较之于哲学更丰富、更深刻。他进而论证道:"如果说欧洲哲学没有善于思索人的生活,思索它的'具体的形而上学',那么,命中注定最终要去占领这块空旷土地的便是小说,在那里,它是不可替代的(它已被有关存在的哲学以一个相反的证明所确认)。因为对存在的分析不能成为体系,存在是不能被体系化的。而海德格尔,诗的爱好者,犯了对小说历史无动于衷的错误,正是在小说的历史中有着关于存在的智慧的最大宝藏"(昆德拉,1995:153－154)。小说家拒绝对客观事物作简单的模仿和描述,小说家拒绝媚俗,他力图深入到事物之内或立足于事物之上,勘探人存在其中时遭遇的种种困惑和矛盾,思考存在的意义和各种不同的可能性。这种以小说家特有的方式进行哲学思考的文学创作实践,代表了20世纪现代主义小说最基本的价值取向。

昆德拉从不讳言小说中的人物都是作者想象的产物,而不是生活中的具象:"作者要想让读者相信他笔下的人物确实存在,无疑是愚蠢的。这些人物并非脱胎于母体,而是源于一些让人浮想联翩的句子或者某个

关键情景。托马斯就产生于 einmal ist keinmal[①] 这句话，特蕾莎则产生于肚子咕噜咕噜叫的那一刻”（昆德拉，2003：47）。于是小说的人物便成了一个个“实验性的自我”，对存在的忧虑和质疑、对存在的可能性的追寻、对自我的把握更被赋予了一种奇妙的思考形式。作者进而解释道：“把握自我，在我的小说中，就意味着，抓住自我存在问题的本质，把握自我的存在密码。在创作《不能承受的生命之轻》时，我意识到，这个或那个人物的密码是由几个关键词组成的。对特蕾莎来说，这些关键词分别是：身体、灵魂、眩晕、软弱、田园牧歌、天堂；对托马斯来说：轻、重。在题为《不解之词》一章中，我探讨了费兰茨和萨比娜的存在密码，分析了好几个词：女人、忠诚、背叛、音乐、黑暗、光明、游行、美丽、祖国、基地、力量。每一个词在每一个人的存在密码中都有不同的意义。当然，这一密码不是抽象地研究的，而是在行为中、在处境中渐渐显示出来的”（昆德拉，2004，37－38）。昆德拉把他创作的小说人物称作“实验性的自我”，既展现了附着于存在的一些根本性的困惑，又叩问并敞亮了过去的文学、哲学或诗歌所未曾发现的一部分存在。“在《不能承受的生命之轻》中，特蕾莎在照镜子，她寻思假如她的鼻子每天伸长一毫米会发生什么样的事情。直到多长时间以后，她的脸会变得根本无法辨认？而假如她的脸不再像特蕾莎，那特蕾莎是否还成其为特蕾莎？自我从何处始，到何处止？您看：在灵魂不可预知的无穷面前，没有些许惊奇；在自我与自我身份的不确定面前，倒有这般惊讶”（昆德拉，2004：36）。这一发现之于托马斯，就是在一个没有永恒轮回的世界中的存在之轻；之于特蕾莎就是肉体与精神的分离与统一，就是眩晕，就是沉醉于自身的软弱之中。这些存在密码构成每个人物的生存境遇，从一个新的视角揭示了各不相同的存在的可能性，既是作者对自我的疑问，也给每一个自我对每一个具体的存在所可能具有的困惑提供了一个思考的平台。从小说理论的层面上看，昆德拉不仅为他的写作理念和形式注入了新的元素，而且也使其作品的主题具有一种超越的意义。

这种超越首先表现在对现代人失落的精神的召唤。现代人的精神危

---

① 德文，偶然一次不算。

机可以用海德格尔的这句名言来概括:“存在的被遗忘”。那么存在是如何被遗忘的呢?昆德拉尖锐地指出:“伴随着地球历史上的一体化过程的——上帝不怀好意地让人实现了这一人文主义梦想——是一种令人眩晕的简化过程。应当承认,简化的蛀虫一直以来就在啃噬着人类的生活,即使是最伟大的爱情最后也会被简化为一个由淡淡的回忆组成的骨架。但现代社会的特点可怕地强化了这一不幸的过程:人的生活被简化为他的社会职责,一个民族的历史被简化为几个事件……社会生活被简化为政治斗争……人类处于一个真正的简化的旋涡之中,其中胡塞尔所说的‘生活世界’彻底地黯淡了,存在最终落入遗忘之中”(昆德拉,2004:22—23)。危机来自何方?昆德拉分析说:“危机的根源在他(胡塞尔)看来处于现代的初期,在伽利略和笛卡尔那里。当时,欧洲的科学将世界缩减成一个简单的、科技与数学探索的对象,具有单边性,将具体的生活世界,即胡塞尔所称的 die lebenswelt,排除在视线之外了。[……]人原先被笛卡尔上升到了‘大自然的主人和所有者’的地位,结果却成了一些超越他的、赛过他的、占有他的力量(科技力量、政治力量、历史力量)的掌中物。对于这些力量来说,人具体的存在,他的‘生活世界’,没有任何价值,没有任何意义:人被隐去了,早被遗忘了”(昆德拉,2004:3—4)。

直至今天,这种简化和缩减仍以空前的能量和速度继续着。周国平撰文说:“缩减仿佛是一种宿命,我们刚刚告别生活的一切领域缩减为政治的时代,一个新的缩减漩涡又更加有力地罩住了我们。在这个漩涡中,爱情缩减为性、友谊缩减为交际和公共关系、读书和思考缩减为看电视、大自然缩减为豪华宾馆里的室内风景、对土地的依恋缩减为旅游业、真正的精神冒险缩减为假冒险的游乐设施。要之,一切精神价值都缩减成了实用价值,永恒的怀念和追求缩减成了当下的官能享受。当我看到孩子们不再玩沙和泥土,而是玩电子游戏机;不再知道白雪公主,而是津津乐道卡通片里的机器人时,我心中明白一个真正可怕的过程正在地球上悄悄进行。我也懂得了昆德拉说这话的沉痛:‘明天当自然从地球消失的时候,谁会发现呢?……末日并不是世界末日的爆炸,也许没有比末日更为平静的了。’我知道他绝非危言耸听,因为和自然一起消失的还有我们的灵魂,我们的整个心灵生活。上帝之死不足以造成末日,真正的世界末日

是在人不图自救、不复寻求生命意义的那一天到来的时候”（周国平，2004：羊城晚报）。

昆德拉的小说植根于对现代社会人文精神状态的忧虑与思考，他的小说批评理论倾注了对人性的关怀与对存在的思辨。昆德拉构建的小说世界，以其对存在的具体而感性的阐释开拓了现代人对存在认识的深度。小说家通过文学创作的内部形式和外部世界的双重对话，通过复调性的多元叙述，通过指向存在的诗性沉思，敞亮被遮蔽的存在，使作品负载了更多的哲学与文化内涵。



第十四章 20世纪法国诗歌的启示

象征主义与现代主义的交汇造就了20世纪法国诗歌的领路人——阿波利奈尔。

爱情像这泓流水一样逝去
爱情逝去
生命多么缓滞
而希望又多么强烈
夜来临吧听钟声响起
时光消逝了而我还在这里

——纪尧姆·阿波利奈尔:《米拉波桥》

1. 引言

20世纪的法国诗坛各种流派此起彼伏，涌现出一批杰出的现代派诗人。他们不仅在具体的创作实践中各领风骚，向读者奉献了许多不朽的传世佳作；而且在诗学理论上也颇有建树，成为各种艺术思想的领军人物。

象征主义诗歌希冀借助语言的暗示力量，通过梦境和神秘的玄想来破解人类灵魂深处的奥秘。波德莱尔开创了"感应"理论，使自己成为象征主义的先驱者。魏尔伦诗歌中那忧伤的旋律以及兰波在《元音》一诗中的奇妙臆想，张扬了语言的神奇力量，描绘了一种如梦似真的朦胧境界。作为先锋派文学运动的领路人，阿波利奈尔开辟了诗学的新路径，宣扬了一种新的艺术主张，并给超现实主义以极大的启发。他的名作《米拉波桥》写得如泣如诉，吟唱了逝去的爱情。瓦莱里则探索心智活动，他设计了一套严格服从古典诗歌规律的启示性语言，通过诗歌的形式将话语和精神活动紧密地结合在一起。与瓦莱里不同，克洛岱尔从基督教那里汲取灵感进行创作，在他笔下，诗与对上帝的信仰融为一体。他还成功地创造了一种新的诗体——克洛岱尔体，并以此创作了辉煌高昂的《五大颂歌》。圣-琼·佩斯的艺术风格不属于任何流派，他的诗气势宏大，且措辞真切，富有节奏感，具有庄严、神圣、肃穆的品性。科克托多才多艺，涉猎广泛。作为诗人的科克托追求不可知，他试图触及躲藏在日常生活表面下的神秘和无形世界，并勾勒出隐藏在人类内心深处的梦幻世界的轮廓。因此，他喜欢探讨的领域是睡眠和梦境。蓬热的作品极具鲜明的个性特征，他用精确而细致的语言来描写并分析客观物质世界，他独创的散文诗的写作手法是对诗歌的真正革新。普雷韦尔是大众诗人，他用朴实无华的语言直面生活与人生，把诗写得妙趣横生。他发明的幽默滑稽的笔调和清新流畅的表达方式改变了人们对诗歌的看法。以布勒东为首的超现实主义文学运动是对诗歌艺术形式及其创作实践的大胆创新，主张运用

自动写作法来描绘直觉、梦境和幻想。阿拉贡的创作思想复杂多变，他为世人留下了众多脍炙人口的诗作，其作品最重要的特点是既保留了法兰西诗歌的传统诗韵，又紧跟时代的步伐。艾吕雅用简洁明快的语言歌颂爱情和自由，对传统诗学进行了扬弃和创新，并把想象的奥秘和质朴的语言完美地结合在一起。他们两人所写的爱国主义诗歌，如《法兰西晨号》、《诗歌与真理》等都是家喻户晓的篇章。他们的艺术成就对法国诗歌的蓬勃发展起了推波助澜的作用。

从象征主义到超现实主义，法兰西诗坛硕果累累。研究这一份丰富的文学遗产，或许我们还缺乏足够的时空，但是，这无法遏止我们回溯法兰西百年诗坛时无比快乐的心情。

2. 象征主义断想

在法国，象征主义是19世纪下半叶的诗歌主流，也是现代文学运动的第一个流派。以"象征主义"自居的文学，尤其是诗歌，认为已经找到了文艺创作的最佳手法。象征主义诗歌追求的理想旨在通过隐喻等修辞手段和词语组合的音乐效果，通过梦境和神秘的玄想来破解人类灵魂深处的奥秘并展示诗歌语言所创造的联想意境。那么，1880年前后风行的象征主义诗歌在精神活动和审美情趣方面有什么特征呢？

墨守成规者把象征主义诗歌看作光怪陆离的拼凑物，因为，漂浮不定的画面、激荡跳跃的句符、跌宕起伏的抒情旋律，其唯一的作用就是强调言之无物并让人莫名其妙的神秘（威茨扬斯基，1965：22）；而锐意革新者试图融合有形和无形世界，超越词语和画面，最终抓住不可言喻的寓意，揭示至今未知的人类精神世界。继发现感觉和思想之间存在着"对应"关系的波德莱尔之后，象征主义流派的艺术理念似乎是热切研究隐藏在人类自身和整个世界中的真理。正如让·波耶尔给象征主义下的定义一样："象征主义别无它求，唯一要满足的愿望就是深入了解诗歌的本质"（威茨扬斯基，1965：20）。与此相似，马塞尔·雷蒙则说："象征主义反映精神世

界深处的生活……是一种超越表象的神秘的直觉，是一种新的企图……即抓住诗歌的本质并使之与教化和情感分离的企图"（威茨扬斯基，1965：20）。而朗德里约大主教则给象征主义披上了宗教的外衣："象征主义，在一定范围内，是把上帝和创造物，把自然世界和超自然世界进行融合并反映它们之间统一关系的科学；是研究世界各不相同的部分如何共生共存并且构成一个完美整体的和谐关系的科学……"（威茨扬斯基，1965：25）。

寥寥数语，一下子就触及诗歌的精髓所在，其实质不外乎是探索隐秘世界。而通过解读画面和字符，借助语言所辐射出的巨大力量，诗人最终能够透过表面现象，将我们灵魂深处的奥秘以象征手法表现出来。象征主义力图拉近符号和所指间的距离。象征派诗人为此试图建立一种"不可分离的联盟，将看得见的和看不见的、触摸得到的和触摸不到的、已知的和未知的、可领会的和不可领会的统统纳入其中，人类和世界的深刻含义就在那里"（威茨扬斯基，1965：24）。对这类关系的发现使我们能够把用感知来体会的事物转化成用符号来代表的真理。象征主义诗人尤其重视词语的选择和使用，即十分注意词语强大的联想威力。这就是为什么一个普通的单词，在象征主义诗人笔下，会有一个崭新的、不同的含义，适合于描述一种独特的心境和感受。这也就是为什么我们会情不自禁、自始至终地从美学角度和心理层面来思考象征问题。

我们把象征看作美学现象。小说理论更注重叙事，读者从形式到内容都可以有自己的诠释。而象征主义诗歌并不以表现语义差异的文本形式呈现在读者面前，读者尤其要领悟诗人个性化的感觉世界。"如果我们比较一下象征主义和浪漫派及巴那斯派所使用的词汇，我们就会发现一些令人好奇的东西。浪漫派作家是依据绘画和唱歌的法则来选择词汇的：他们就好像在作画或唱歌。其中奈瓦尔表现得最为突出，拉马丁不完全这样，缪塞则不在此列。巴那斯派所使用的词汇表现出明显的雕琢痕迹：他们讲究精雕细刻。而象征主义诗人注重的是词语搭配所产生的音乐效果：他们'念咒'和浮想。通过象征主义诗歌的词汇所展现出来的音乐旋律，我们听到了弹奏在词语和诗人灵魂之间的和弦之声。这个现象的成功之处就在于将一个普通单词赋予一个又一个极富个性的意义，使之迸发出巨大的联想力量，从而揭示出人类内心的奥秘"（威茨扬斯基，

1965:52—53)。由此可见,对诗歌的理解绝不能囿于单词,乃至孤立的诗句。对一首诗来说,最重要的并不是某一诗节所表现的思想内容和情感抒发,而是发自诗人肺腑的新颖独特的想象力及其寄寓于诗思中的和谐旋律。因此,诗歌通过词语的音像结合,制造出一股情感冲击力,引导读者越过词符的表面意义,去发现诗歌透视世界的新视角,去自由地感受其中的意境。现在我们来体会一下魏尔伦的著名诗句:泪水流在我的心田。这是一幅具有强大感染力的画面,此刻词语只不过是简单的物质材料。交织的雨点声和哭泣声烘托出一种触景生情,悲从心来的忧伤场面,这情景虽说是通过语言描绘出来的,但是,我们已感受不到它的存在了:

泪水流在我的心田,
恰似那满城秋雨。
一股无名的思绪
浸透了我的心底。

嘈杂而柔和的雨
在地上、在瓦上絮语!
啊,为一颗惆怅的心
而轻轻吟唱的雨!

——保尔·魏尔伦:《无词的浪漫曲》(Romance sans parole)
(译诗见《世界诗库》第三卷,第 327 页,花城出版社,1994 年)

支配象征主义诗歌艺术追求的不单单是一种创新的美学感染力,因为,这只是象征主义流派艺术创作的外部表现形式。象征主义诗歌还进一步深入探索不可领会的和看不见的世界,这就是保尔·威茨扬斯基宣称的"精神象征",在其深处,"流淌着身心的活力"(威茨扬斯基,1965:57)。

象征主义大师们旨在表现心灵的奏鸣曲、深层自我的精神幻想、虚无缥缈的神秘世界和不可言喻的意义。其中波德莱尔、马拉美和魏尔伦都将图像和声音视作诗学的基本内核。这个核心可以扩大、重叠,衍生出新

的图像，在层出不穷的画面叠映中常常出现那些千奇百怪的、反复无常的和不合情理的梦幻世界，而声音之间的不断续接则表现了情感起伏的节奏。读者只有透过隐晦和迷乱排列的词符才能体会到存在于人类和事物间的神秘的亲缘关系。这首出自于亚瑟·兰波笔下的著名的十四行诗《元音》，清楚地阐明了象征派的艺术主张：

元音

A黑，E白，I红，U绿，O蓝：元音，
有一天我要泄露你们隐秘的起源：
A，苍蝇身上的毛茸茸的黑背心，
围着恶臭嗡嗡旋转，阴暗的海湾；

E，雾气和帐幕的纯真，冰川的傲峰，
白的上帝，繁星似的小白花在微颤；
I，殷红的吐出的血，美丽的朱唇边
在怒火中或忏悔的醉态中的笑容；

U，碧海的周期和神奇的振幅，
布满牲畜的牧场的和平，那炼金术
刻在勤奋的额上皱纹中的和平；

O，至上的号角，充满奇异刺耳的音波，
天体和天使们穿越其间的静默：
哦，奥美加，她明亮的紫色的眼睛！

（译诗见《世界诗库》第三卷，第346页，花城出版社，1994年）

很显然，兰波把自己的亲身体验与创作冲动联系起来，这表明了他对

并不存在的事物的看法，揭示了梦幻深处的景象。他在年轻时，就饱尝了人间的孤独。“我正在死去，我正在庸俗乏味中、充满恶意中、平淡无奇中腐烂。有什么办法呢？我永远渴望真正的自由”（威茨扬斯基，1965：66），他就是这样向他的老师乔治•伊桑巴尔倾吐心声的。1870 年，他来到巴黎，追寻一种“真正的自由”生活，并给自己的艺术态度下了一番定义：“我想成为诗人，我试图成为通灵者。也就是说，通过感觉上的错乱进入未知世界”（威茨扬斯基，1965：67）。也就是在这一时期，他创作了《元音》，企图通过直觉而进入神秘世界。

对于如何理解这首晦涩难懂的诗篇，众人是仁者见仁、智者见智。我们不妨把莫衷一是的诠释暂放一边，先来听一听魏尔伦那最简单明了的解释：“我非常了解兰波，我知道他才不会在乎字母 A 代表的是红色还是绿色。他就是这样看的，就这么简单”（威茨扬斯基，1965：67）。诗人的工作就在于找到新的抽象联想，这样的联想往往是无意识的而且是不可言喻的。毋庸置疑，诗人感知的符号，象征着神秘莫测的景象，后者游荡在未知世界的边缘。诗人凭借通灵者的目光试图捕捉住它，以达到了解现实世界的目的。

保尔•威茨扬斯基完全有理由下这样的结论：“多亏了这些纷繁复杂的表现，象征意义最终得以完整地体现出来。主题源于生活，创作的冲动使它与词汇、结构和修辞融为一体，而这像谜一样令人困惑的冲动，往往又是作者抒情过程中的突发奇想。作为想象的产物，主题常常是从感性世界获得的。因为，诗歌，即使是最费解的诗歌，也决不能完全无视现世。抒情诗，在语言层面上，要求有一个展现其存在的感性证据。因此，任何诗人，都要给自己寻找冲动的理由和依据……也就形成了他自己的象征主义，即一系列的联想手段，介于词语和画面之间，依靠的是对句法和诗体的革新和由此产生的强烈效果”（威茨扬斯基，1965：57）。

值得一提的是，象征主义尽管延续的时间不长，其内部却是思潮迭起，派别林立。在第一次世界大战后不久，诗人和世界之间还未建立起新的关系，象征主义内部就已活跃着多种倾向，涌现出一批 20 世纪最伟大的诗人。

3. 纪尧姆·阿波利奈尔(1880－1918)和新思想

纪尧姆·阿波利奈尔1880年生于罗马，是其母昂日莉卡·德·科斯特罗维茨基与一名意大利军官的私生子。由于其母亲年轻时喜欢过冒险的生活，经常干一些心血来潮的事情，因此他的童年基本上是在动荡不安中度过的。他先后在摩纳哥、尼斯和戛纳等地上过学。1899年，他来到巴黎，从事过不同的职业，但是每一次都干得不长，而且收入也不多。1901年，他去了德国，在德·米约子爵夫人那里谋到了一份差事，做她女儿的家庭教师。这次德国之行对于诗人来讲意义重大，他发现了中欧大陆，沿途所看见的景象和当地的传统文化开阔了诗人的视野，激发了他的灵感。在那里，他还爱上了安妮·普莱登小姐(英国人，德·米约夫人的家庭教师)，但由于没有处理好感情而成了“失恋者”，这反而促使他写成了一部伟大的诗集《醇酒集》。

1902年9月，阿波利奈尔返回巴黎，他开始频繁出入一些文人雅士聚会的咖啡馆。他结识了安德烈·萨尔蒙，与一些有名望的画家，如毕加索、雅各布和德兰建立了友谊，还创办了自己的杂志《伊索的盛宴》。1907年，他加盟让·波耶尔主办的新象征主义杂志《法郎吉》，成为先锋派文学运动的领军人物。就在那个时候，他邂逅了年轻的女画家玛丽·洛朗辛，这段时好时坏的交往一直延续到1912年。这一年他发表了《米拉波桥》(后收在《醇酒集》里)，创作灵感来自他所爱的人离他而去。这首诗是如此出名，进入了大中学校的教材，以至于阿波利奈尔的其他著名诗篇似乎都被淡忘。

处于象征主义传统和现代主义的交汇处，阿波利奈尔无疑成了20世纪初(立体派时代)巴黎地区先锋派文学运动的领路人。1917年，勒韦迪在《北方一南方》杂志第一期撰文写道：“他开辟了诗学的新路径，拓宽了诗歌创作的视野，他必然获得我们的拥戴和欣赏，时至今日，尚无出其右者。”

他因创作《米拉波桥》，被称为"婉约派"诗人，又因《美好的文字》（一译《图画诗》，主要集中了他1913年以来的诗歌作品，1918年4月结集出版）而获得了"立体派"诗人的桂冠。实际上，他应被算在现代派诗人之列。他思想开放，追求真理，乐于尝试一切新的东西：他把现代世界的真实事物（电，飞行……）写进诗中。作诗时不受诗学格律和标点符号的约束，如同毕加索一样，他先分解世界，然后再重建世界。他宣称单纯模仿的时代已经结束，艺术应该具有创造性，创新就是创造一个新的现实存在，为此他发明了一个词"超现实主义"。因此，这样的艺术应建立属于自己的形式，摈弃浮夸华丽的辞藻，拒绝矫揉造作，以便纯真地表达自己。于是，诗歌便具有一种造型美，透射出令人陶醉的情调。就像他在诗钞《醇酒集》里描写的一些画面，完全是无法预料的意象，很难进行理性的分析。

《米拉波桥》渲染了一种幸福的爱情氛围，略带一丝伤感，但这种幸福的感觉转瞬即逝，就像川流不息的河水一去不复返。诗写得非常含蓄，耐人寻味，向我们展示了自然界的运动和情感世界的波动，使诗人的感觉体验在动静结合中表现出感人的节奏。

米拉波桥

塞纳河在米拉波桥下流逝
我们的爱情
还要记起吗
往日欢乐总是在痛苦之后来临

夜来临吧听钟声响起
时光消逝了而我还在这里

我们就这样面对面
手握着手

在手臂搭起的桥下闪过
那无限倦慵的眼波

夜来临吧听钟声响起
时光消逝了而我还在这里

爱情像这泓流水一样逝去
爱情逝去
生命多么缓滞
而希望又多么强烈

夜来临吧听钟声响起
时光消逝了而我还在这里

消逝多少个日子多少个星期
过去了的日子
和爱情都已不复回来
塞纳河在米拉波桥下流逝

夜来临吧听钟声响起
时光消逝了而我还在这里

（译诗见《世界诗库》第三卷，第 442 页，花城出版社，1994 年）

1912 年发表的这首诗，其创作灵感源自一段破裂的感情：阿波利奈尔与他五年前相识的女友、年轻的女画家玛丽·洛朗辛由相爱到分离。诗人用感伤惆怅的语调，吟唱逝去的爱情。他以米拉波桥下的流水作比喻，来抒发他内心的惋惜之情。其时，诗人的家位于巴黎西侧的奥特伊，他回家时常走此桥，该诗因而得名。阿波利奈尔似乎对象征事物稍纵即逝的流水情有独钟：爱情消逝，昙花一现，而永恒只属于永不枯竭的江河。

《米拉波桥》就像一支歌：四个诗节，每节长度、节奏一样，末尾各有两行诗作为副歌。

第一节诗将我们引入了表现诗人忧伤情感的场景：诗人孑然一身，在默默的冥想中回放迁流的岁月。第二节诗是对短暂的幸福时光的回忆。但昔日的爱情已无可挽回，任何努力都无济于事。时光不能倒流，流水不会停止，情人的眼中再也见不到激情，往昔的山盟海誓也已烟消云散。第三节诗表现的是情人的分手不可避免，爱情已逝，宛若无情的流水。既然我们不能阻止河水的迁流，幸福的时光岂能永驻？这段恋情的终结是如此沉重，以至于过去的幸福时光也变成痛苦，只是心存美好未来的愿望依然强烈。最后一个诗节是对爱情和流水的反思，奔腾不息的江河就像迁流的时序，带走了旧日的柔情，但是河水流淌依旧，如同时光，如同爱情，永远向前。尽管光阴一去不复返，爱情也消逝得无影无踪，诗人身心依然。阿波利奈尔以此将持续和永恒与时光的流逝、与事物的短暂进行对比。

阿波利奈尔的诗未曾远离古典的主题，虽然时间在他的诗歌创作中占据了中心位置。时间存在于记忆中、存在于回忆中、存在于逝去的爱情中，时间浸润着诗人怀旧的伤感和个人的神话。阿波利奈尔作为“新思想”的始作俑者，建立了自己的诗歌艺术形式和艺术风格。

1918 年 11 月 9 日，就在第一次世界大战停火的前两天，阿波利奈尔死于“西班牙流感”。他的过早谢世不单单意味着一个创作力旺盛的作家的消失，以他为中心建立起来的先锋派也就此销声匿迹，转移到其他的艺术运动（达达主义和超现实主义）中去了。

4. 保尔·瓦莱里(1871－1945)：意识和话语的完美结合

保尔·瓦莱里1871 年 10 月 30 日出生于塞特市。先在家乡，然后又到蒙彼利埃市读中学。高中毕业会考以后，进入蒙彼利埃市的法学院学习法律。他对兰波和马拉美的作品推崇备至，并深受他们两人的影响，在象征主义流派的许多杂志上发表文章。由于与皮埃尔·鲁依斯、安德烈·纪

德、马拉美和埃雷迪亚建立了友谊，他最终还是立志于诗歌创作，尽管曾经一度放弃过文学。

热衷于钻研智力机制的瓦莱里把诗歌创作视为意识活动，视为一种由理解力支配的纯粹的思维活动。在他看来，灵感只是创作的起点，理性思维应与创作灵感并驾齐驱。他指责大部分现代派作家和诗人创作的作品是各种空想，是被压抑的和无法解释的欲望的堆砌，只是他们不肯承认罢了。他建议诗人们关心艺术技巧的掌握，而不应完全乞求于灵感即所谓的某种说不清的力量。为此，他说道："我更愿意在真实的精神状态和十分清醒的意识状态下写作，哪怕写出来的东西并不好；也不愿意在忧虑的和超我的状态下创作，哪怕写出来的是杰作"（《杂文集，致马拉美的信》）。因为，诗人的工作恰似一个漫长的需要耐心等待的孕育过程，目的是让读者感受"诗情状态"，其特点是语言具有音乐的形式，而且与要表达的意义不能割裂。对于诗人来讲，最重要的是不能简单地将形式与内容对立，而要努力进入"诗情状态"。就如同他在《杂文集》第五卷中精心描绘的那样，"这是我那受到震撼的生活本身，只要它能够，它应该给我提供答案，因为只有在生活的万象中才必然存在着真实自我的力量"。

瓦莱里的诗关注他那个时代的忧虑，他试图捕捉和揭示意识现象（尤其是新思想、醒悟、自我的发现）。他通过他所创造的诗歌艺术魅力让我们看到话语和精神活动之间的密切联系。他专心致志于设计一套严格服从古典诗歌规律的启示性语言，在诗人使用的语汇中，意义和美感是不可分割的，并且造型艺术备受恩宠。

瓦莱里的理智主义在《年轻的命运女神》，特别是在他的杰作《幻美集》中有充分的体现，其笔触涉及了"意识化的意识"等多方面的问题。在瓦莱里身上，表现得比较明显的是，诗歌变成了探寻自我的工具，是对精神生活的整理：情欲、回忆、激动、现象、躯体的知觉、深层的记忆等等。

如果比较一下瓦莱里的诗和超现实主义诗人的诗，我们就会有趣地发现，二者在命题和手法上几乎都是背道而驰的。

1922年，瓦莱里发表了《幻美集》。诗集的标题有双重含义，因为，拉丁语"幻美"（charmes）指的是"诗"或"魔幻之歌"。这种意义上的双重特性会产生相异而又互为补充的解释。在《脚步》（该诗与其他20首诗共同组成一个

诗集)一诗中,一些读者读到了一个男人在寂静的黑夜热切盼望着心爱的女人回到自己身边时那等待的激动;另外一些读者则被诗歌的象征意义所吸引,把女人视作诗人的缪斯,她的返回意味着诗人灵感的涌现。从这个意义上看,《脚步》代表灵感正一步步走来,就要充满诗人的整个身心。

脚步

你的脚步圣洁、缓慢,
是我的寂静孕育而成,
一步步走向我警醒的床边,
脉脉含情,又冷凝如冰。

纯真的人啊,神圣的影,
你的脚步多么轻柔而拘束!
我能猜想的一切天福
向我走来时,都用这双赤足!

这样,你的芳唇步步移向
我这一腔思绪里的房客,
准备了一个吻作为食粮
以便平息他的饥渴。

不,不必加快这爱的行动——
这生的甜蜜和死的幸福,
因为我只生活在等待之中,
我的心啊,就是你的脚步。

《幻美集》(Charmes,1922)

(译诗见《世界诗库》第三卷,第 407—408 页,花城出版社,1994 年)

无论读者怎么读这首诗，都可以将它理解成对爱情和幸福的歌颂。该诗可分成两个部分，分别与两个先后发生的活动一一照应。诗歌的前两个小节用于叙述第一个活动，脚步声暗示着心爱的女友就要到来，然而女人的身形并未用词语描述出来。虽然还未见到人影，但那渐近的脚步声，已使诗人的身心充满了幸福。诗歌的后两个小节与第二个活动有关，其中的第三小节向我们展示了诗人渴望爱情的激动心情。他确信一旦所爱的人儿来到身边，她就会拥抱他、亲吻他，而她的吻又是多么温柔和缠绵。快乐的遐想过后，诗人又祈求他的恋人不要让这温馨浪漫的举动来得太快。因为，在这心醉神迷的等待中，诗人的心灵已经充盈着幸福和期盼。

在这首与个人情感联系紧密的象征主义诗歌里，瓦莱里在不同层面上充分发挥了他的想象力：

爱情想象：分析内心的、情感的和精神的活动。

听觉想象：诗人的激动情绪伴随着所爱的人（女人或缪斯）的"脚步"的临近而加剧。

感觉想象：在幸福的等待过程中男人感受到了逐渐高涨的热情缓缓涌入正在亢奋的躯体。

这三个阶段都涉及对纯净激情的描写。从第一行诗到最后一行，激动的情感慢慢膨胀，在快要喷发时被克制住了。这种热烈情绪的扩张、这种内心世界的坦白、这些心旌摇荡的瞬间，连同爱的节奏都蕴涵了源头活水般的清新，让人感受到一种初始的幸福。

瓦莱里认为诗歌是最敏锐的思维活动，能够抓住"其自身的精神运行状态"。他自觉使用诗歌这种形式进入人的精神世界，而精神活动又往往能够凸现出人内心活动的节律，凸显出生命创造的冲动以及形象自身价值的象征意义。

5. 保尔·克洛岱尔（1868－1955）的诗艺与宗教灵性

保尔·克洛岱尔于1868年出生于外省的一个资产阶级家庭（在费阿河

畔的维尔纳夫），1882年，他在巴黎完成了中学学业。兰波的作品对他的影响非常大，可以说是他进入超自然境界的启蒙读本，成为他思想上的分水岭。从此以后，他与过去的思想决裂。而1886年12月25日夜晚，对他来说又是一个决定性的时刻，他坚信在巴黎圣母院受到了上帝的启迪。"一瞬间，我感到我的身心受到了震撼，我感到我被强烈地吸引，内心升腾着一股力量，满怀信心，坚定不移，心中的疑虑荡然无存。从那一刻起，任何书本知识、任何大道理、生活中的任何波澜都不能动摇我的信仰，更不能损害它"（卡斯泰等，1967:50）。

与上帝"一见钟情"对克洛岱尔后来的创作意义重大，因为，在他成长的过程中，他对宗教一直抱着无所谓的态度。他所接受的都是实证主义、唯科学主义和唯物论的教育，后者对他那一代年轻人影响深远。自从接受了上帝的启示以后，克洛岱尔就以一颗基督教的心灵来看待世界了。可以这么说，他所有的作品都或多或少地浸透着基督教的思想。在他生命的最后几年，他又全身心地投入到一项更宏大的事业中：潜心钻研圣经。他致力于这项艰巨的任务一直到生命的最后一息。"最后一息"可谓名副其实：人们发现他在写字台上安然离去。人们在他的墓碑上读到了这样的墓志铭："这里安息的是保尔·克洛岱尔和他的种子。""种子"这个词非常平凡，然而又是多么意味深长。

他的文学创作生涯始于两个诗剧本：第一个是《金首级》，20岁时写成，以象征手法描写了一种内心的激烈斗争；第二个是《城市》，阐述的是将他引向基督教殿堂的克洛岱尔式的无政府主义思想。

虽然在文学领域初露锋芒，克洛岱尔对外交工作却情有独钟。他以第一名的优异成绩考入法国外交部，成了职业外交官，并于1893年开始驻外生涯，先后被派往两个不同的大陆工作。从1893年到1895年，克洛岱尔被任命为驻纽约和波士顿副领事。在此期间，他创作了《交换》，这个剧作对研究他在新大陆的使命具有重要意义。1895年到1909年，作为外交官，他在中国和日本连续工作了14年，这段生活阅历大大丰富了诗人的艺术敏感性，并结出了丰硕的成果：《认识东方》（1895－1909）以诗歌形式报道了他在中国的所见所闻；《诗艺》（1904）是克洛岱尔的诗思结晶；《正午的分界》（1906）通过表现原罪反映了悲剧式的赎罪历程；《五大颂

歌》(1908)在自由驰骋的想象中,热情讴歌大同生活的真谛。

在克洛岱尔的外交生涯中,我们更感兴趣的是他在中国的漫长经历。1895年他到达上海。1896年,寓居福州。在被任命为驻福州领事之前,他于1897年在汉口做了短暂逗留。在中国的各大城市中,福州无疑是他最了解和最喜欢的地方。而天津则是他在中国从事外交工作的最后一站。他在中国生活了差不多13年,学会了以新的眼光看世界,学会了辨认中国的表意文字,直到1907年他才最终离开中国。

他的文学创作和他长时间在遥远的东方大国生活之间有一种什么样的联系呢?这似乎很难说得清楚。此外,缺少相关资料也使我们不太容易进行更深入的研究。无论如何,在克洛岱尔的艺术成就当中至少有两个作品受到中国的启发,这就是《安息日》和《认识东方》。前者是一部戏剧,后者是一本散文诗集。在第一个作品中,作者幻想出一个被基督教教化了的中国,这纯粹是一种想象或是异想天开;在第二个作品中,我们能够找到的中国的形象,已完全是克洛岱尔主观视野里的形象。其中的几首散文诗对于诗人来说,不仅是对不同文体的练笔,而且也是诗人尝试着从另外一个角度观察世界。如果克洛岱尔不曾在中国工作过,他能写出这两部作品吗?答案显然是否定的。

1909至1917年的这段时间,克洛岱尔返回了欧洲,先后在布拉格、法兰克福和汉堡担任不同的外交职务,第一次世界大战的爆发迫使他离开了德国。1917至1935年间,克洛岱尔曾先后在里约热内卢和哥本哈根就任全权公使。1921至1926年,成为驻东京的法国大使。1927至1933年出任驻华盛顿大使。1933至1935年出使布鲁塞尔,这也是他最后的一个外交职位。

然而,他在出使欧美、周游列国的同时,从未停止过写诗和写戏。尤其是他创作了《人质》(1909),他还完成了《给玛丽报信》(1912)、《硬面包》(1914)、《蒙受屈辱的父亲》(1916)、《缎子鞋》(又译《金缎鞋》1924)等作品。1946年克洛岱尔当选为法兰西学院院士。在他生命的最后几年,他以饱满的热情,全身心地投入到了对圣经经文的研究工作,并写了一些充满激情的评论。他于1942年和1952年分别发表了《现实和预言》和《启示录》。"抒情天才,善于表达自我;戏剧天才,能够创造一批独立于他自

己之外的戏剧生灵。保尔·克洛岱尔是一个博古通今的天才，正因为他充分表现了人类和世界，他因而未辱基督教的宗教使命”（密特朗，1992：144）。从克洛岱尔的作品中，我们发现，抒情在这里是一种存在和谈话的方式，它不仅保证了各种表现形式的均质性，还使结构、节奏、气韵达到了高度的和谐统一。作品的抒情性显然并不局限于个人情感的宣泄，实际上，诗与对基督的信仰已融为一体。在他的笔下精神和文学之间已不再有任何距离，他的修辞结构与他内在自我的精神冲动准确地结合在一起。

对克洛岱尔的作品，只能通过体会他内心活跃着的宗教灵性才能读懂。克洛岱尔在他的抒情诗歌中展现了炽烈的宗教信仰热情，揭示了诗人与超自然的交往。从这个意义上讲，诗歌不单单是一项语言的游戏或智力的产物，更是一种神圣的思维活动。

与浪漫主义诗人和现实主义诗人不同，克洛岱尔拒绝反抗思想，尽管他的作品被称为“19世纪最好的诗歌”。他认为，只有完全信仰上帝，人类才能最终战胜自身的最大悲剧——死亡，而诗歌就是战胜死亡的启动装置。因此，就其灵感、内容和音乐节奏而言，诗歌等于上帝的哲学。解读诗歌就变成了解读上帝、解读人类和世界。依照克洛岱尔的看法，只有诗歌才能够产生无穷无尽的力量，摆脱失败的危险；表现神秘热情的创作思想能把已知与未知紧密地结合在一起。克洛岱尔相信没有上帝的世界是不完整的世界，是个破碎的、虚无的世界。而诗歌的天赋使命就是在有形和无形之间建立一条纽带，使二者融为一体。最能勾画克洛岱尔这种雄心的莫过于他的这句名言：“信仰上帝，重铸永恒”（拉加尔德，1973：181）。

在下面一首诗中，克洛岱尔依靠其虔诚的宗教信仰而领悟了创世的神秘，为我们开列了一张有关宇宙天籁的清单。读者会被气势宏大的抒情场面所吸引，这种境界无疑表现了神秘莫测和诗情画意的双重体验：

致敬，眼前这崭新的世界

致敬，眼前这崭新的世界啊，

如今我完全理解了你！

显眼的和不显眼的事物的创造者啊，
我以一个基督教的心接受您！
极目远眺，
展现在我面前的是创造的辽阔的和谐！
世界张开臂膀仿佛近在咫尺，
我的目光把它一览无余。
我掂量过太阳的重量，它就像两个壮汉抬着的一头肥羊。
我清点过星斗的数目，并把它们精心安排。[……]
您被捉住了，因为从世界这头到那头围着您
我张开了知识的巨网。
就像铜器发出的乐声，
渗入木质的乐器声中，
回荡在乐池的深处；
又像喷薄的太阳
在大地汹涌的水面和奔腾的海潮上反光。
这样，从看到您的最大的仙人，到路上的卵石，
从您创造的这端到另端，
从灵魂到肉体在不断地持续着，
赛拉芬们难以名状的运动
牵动着圣灵的九个唱诗班，
瞧，这回大地上风吹来了，
它是播种者，又是收割者！
水就是这样继续着精神，承载着精神，哺育着精神，
在您的全部创造，
和您自身之间，仿佛有一条液体的纽带。

《五大颂歌》(Cinq Grandes Odes，II，1906－1910)
(译诗见《世界名诗鉴赏词典》，第 460 页，北京大学出版社，1990 年)

很明显，对于克洛岱尔来讲，诗人的任务不是探索有形世界，而是深

入挖掘并发现"无形世界"。为此，他需要依靠宗教的灵光："显现的和不显现的事物的创造者啊，我以一个基督教的心接受您！"上帝在这首诗中被当作有形之物——地球万物和无形之物——天际万物的创造者。对上帝的呼唤清楚地表明了诗人的宗教信仰。克洛岱尔在诗中是这样描写自己的：心灵的震撼使他成为一名虔诚的信徒。他面前的世界与他人的不同，这是一个崭新的世界、一个完整的世界。而且，"眼前"这个单词强调了作者所发现的世界对他本人来讲具有多么重要的意义。然而什么东西能让他对浩瀚而深邃的宇宙浮想联翩？当然是水的象征："水就是这样继续着精神、承载着精神、哺育着精神。"在基督教的教义中，水被当作圣物，用来给人洗礼，使接受圣水洗礼的人成为信仰基督的一员。在克洛岱尔的作品中，水还常常象征着生命，但它又不仅仅是宇宙苍穹中可触知宗教真谛的一个标记，它还是昭示躯体和灵魂间相互关系的物像。克洛岱尔试图把我们带进神秘和抒情相结合的气氛中，让我们领悟宇宙的庄严和无限，让我们感知上帝的神秘和恩宠。在他眼中，上帝才是世界的真正缔造者。

克洛岱尔从基督教那里汲取灵感进行艺术创作，但他并不要求人人都信仰上帝。他的作品企图唤醒我们的意识、启迪我们的心智、激发我们的想象、涤荡我们的心灵。每个读者在读他的作品时都可以根据各自的生活体验来理解它。重要的是，他的作品能够让我们认识他对生命和世界的另一种诠释。

尽管克洛岱尔的诗让我们的心灵感受到震颤，但是对于他的诗作，读者还应该以一种批判的眼光去欣赏。因为他在变成了一名虔诚的基督教徒后，他就一心向往上帝和歌颂上帝，通过写诗来宣传宗教信仰。他只用基督教的世界观去创作，将宗教的神秘渲染得淋漓尽致。无疑，他所坚持的信念是上帝创世，宗教高于一切。不过，这种创作思想决定了他的诗歌绝不可能成为社会的艺术主流，因为人类的无限创造才是我们应该讴歌的主要对象。

6. 圣-琼·佩斯(1887－1975):歌的庄严品性

圣-琼·佩斯是阿历克西·圣-莱热·莱热或阿历克西·莱热(Alexis Léger)的笔名。他于1887年5月31日生于法属瓜德鲁普的一个小岛,这个小岛叫圣-莱热·雷·费叶,是其祖上的私产。他在这个小岛上度过了天堂般美好的童年,在不同种族侍者的服侍下自由自在地成长。他十分怀念愉快的童年时光,这一时期的生活方式给他的想象力打上了很深的烙印。

1899年,圣-琼·佩斯与家人一起来到法国本土生活,曾在波城学习法律。1909年,他署上自己的姓名发表了处女作《克鲁索畅想》,这是他于1904年17岁时所写的作品。1914年,他参加了法国外交部组织的考试,并被录取。1916年他开始职业外交生涯,首先在中国供职,然后去了朝鲜和日本,大体上走的是塞加朗和克洛岱尔的道路。1921年返回法国,被任命为阿里斯蒂德·白里安的外交办公室主任,随后升至外交国务秘书。由于他极力反对当局对希特勒实行所谓的绥靖政策,于1940年开始被迫长期流亡美国。维希政府剥夺了他的法国国籍,他的财产被没收,他在巴黎的寓所也一度被盖世太保霸占。

他的外交生涯就这样结束了,阿历克西·莱热从此在美国过起了流亡生活。这也部分解释了为什么他的作品不为广大法国民众所了解,至少这种不为人所知的情况一直延续到1960年,那一年,他获得了诺贝尔文学奖。在美国,他长期担任美国国会图书馆的文学顾问,所以,尽管流亡异国,佩斯也从未中断过诗歌创作。只要把他的作品按年代顺序排列,就足以证明这一点:《赞歌》(1911);《流放》与《雨》、《雪》和《写给外国女子的诗》一起结集出版(1944);《风》(1946);《海标》(1957);《纪事诗》(1960);《群鸟》(1962);《春分之歌》(1971)。

佩斯的诗庄严、神圣、肃穆,堪称那个时代最伟大的作品之一。1975年9月20日佩斯逝世,其时,他已享誉海内外。

如果仔细品味佩斯的诗歌,我们发现,他的艺术风格其实不属于任何

流派。他的诗就其形式而言是一个矛盾体：时而似乎与传统诗歌为伍；时而又属最新潮的先锋派之列。圣-琼·佩斯与福楼拜一样，都是运用语言的大师。他按诗的格式创作散文。“表达手法独特，既灵活又不失严谨，宛如弹奏一件优美的乐器。其吹奏的音韵，慢慢扩散，回声缭绕，琴瑟和鸣。既不是格律诗，又不是押韵诗，而是一些节奏感很强的诗句，我们姑且称之为‘小节诗’，或许这是最合适不过的称呼了……佩斯的小节诗富有节奏感，声音由低向高逐渐增强，直至最高音；然后又缓慢减弱，直至无声无息。这样的音乐效果完全仰仗叠韵和头韵的微妙组合：时而是铿锵之声震撼心弦，时而是袅袅余音不绝于耳”（鲁毕纳，1984：2082）。圣-琼·佩斯认为诗歌应该“用鲜活的语言描写鲜活的对象”，让读者分不出是诗歌还是所描绘的物体，并且诗歌的节律应与“物体自身的节拍和节奏”同步：“如果描写海和风，就要突出表现它们宽广和悠长的特点；如果描写闪电，则要凸显其细窄而迅捷的气势”。因此要时时变幻节奏（亚伯拉罕等，1982：633）。正如在《海标》一诗中所描写的那样：

> 在你运动的身上，我们运动；在你活泼的身上，我们沉默，
> 我们终于感受了你，联合的海。
> 海啊，光明的机构，辉煌的物质，我们终于向你欢呼，
> 在你海的光辉和你固有的精华之中：
> 在所有被闪闪发光的桨拍击的港湾，在所有被蛮族的链条抽打的海岸，
> 啊！在所有从正午的翅翼上撕下的锚地，在所有敞开在你面前如在武装的城堡面前的圆石广场，
> 我们向你欢呼，宣叙调！——人群与咏唱者比肩并立，海在各个城门荡漾，红彤彤的，顶着夕阳的金晖。
> 于是一股大风下到黄昏，与海的薄暮相遇，人群在竞技场外行走，陆地的黄叶漫天飞卷，
> 于是整座城市向海走去，连同戴着铜饰的畜生，角上包金的配角，所有兴奋如狂的女人，以及在城里第一批街灯上点亮自身的星星——万物朝大海，朝远海的暮色，朝百川

汇聚的烟雾走去，
在神的混乱和人在众神之间的堕落中
[……]

巴力之海，马蒙之海；各种年纪的海，各种姓氏的海！
我们梦的子宫的海，为真正的梦幻所萦绕的海，
我们肋部洞开的伤口，我们门口的古代唱诗班，
呵，你是冒犯你是光荣！你十分荒唐十分自在，
你既是爱又是恨，既心慈手软又冷酷无情，
哦，你知道又不知道，哦，你说了又没有说……

《海标》(Amers，巴黎，加利玛出版社，1967)
(管筱明译)

佩斯诗歌的另外一个新颖之处是用词斑斓多姿，独具特色，这使他的诗歌蕴涵着神圣庄严、隆重肃穆而又气氛热烈的多重特征。初入行的读者会认为他使用的词汇令人费解，如果遇到罕见的词，读者就会怀疑这是佩斯自己的发明创造。“这些词汇就来自一些地名或者来自诗人经历过的一些生活常识，或者还有，尤其在他的前期作品中，来自安的列斯群岛的常用词汇”(亚伯拉罕等，1982:632)。另外，圣-琼·佩斯在为使用罕见词汇的问题上替自己辩护时说：“我敢肯定我所使用的语言是确切的、清楚的[……]可是我们的生活变成了办公室的生活。人们与大自然的接触少了[……]有时我会很奇怪地看到人们太城市化了，以至于乡村使用的常用词汇，甚至还没有变成古语，在人们的眼里就已经是个罕用词了”(亚伯拉罕等，1982:632)。

纳斯达评价说，佩斯的诗歌措辞贴切、恰如其分。无论是静态或是动态描写，诗歌都要展现事物本体的固有属性和特征，也就是说，诗歌要变成它的语词所指的对象(纳斯达，1980:151)。《海标》这本描写海的丰满、海的肉感、海的诗意的集子，使人们得到的印象似乎是诗歌与诗人所描写的自然诸现象是姻亲，是它们的同类。经诗人之手描绘出来的自然界是

一个永恒运动着的世界，在这个世界里，一切都活动着，一切都庄严地、义无反顾地向前奔涌：

“正是大海在戏剧的石阶上向我们走来：

携同它的君王、摄政者、穿着夸张的金属服饰的使者、瞎眼演员、上了镣铐的先知、嘴里塞满黑石穿着木靴直跺脚的女魔法师，以及它献上的在颂歌耕地上行走的贞女；

携同它的牧人、海盗、幼王的乳母、流放中的老游民和悲歌的公主、著名尸骸下默然无声的高贵寡妇、伟大的王位篡夺者和远方殖民地的开辟者、受俸教士和商人、产锡省份享有特权的大亨、骑在犁田的水牛背上云游四方的伟大哲人；

携同它的全部妖怪和所有的人。啊！不朽神话的所有繁衍，把神的高贵私生子和种马的高贵女儿与一群群奴隶贱民结合——一群人在历史的跨度间匆匆站起，在散发着墨角藻香气的黄昏最初的战栗之中，结队朝竞技场涌去，

朝作者和他面罩上着色的嘴巴走来的朗诵。

大海就这样在它的高龄，在它巨大的海的褶皱里朝我们走来——整个海都在遭受海的屈辱，连成一体，处在一期！

如同一个延续至今、语言崭新的民族；如同一种使用至今、词句崭新的语言，大海把它至高无上的指挥领上它的青铜桌子”。

《海标》(Amers，巴黎，加利玛出版社，1967)(管筱明译)

这首诗仍然由一系列的小节诗构成，让我们感受到宇宙的全景和世界的发展历史。每一小节描绘的是不同时代的特征，而这些不同的时代影射着昔日的不同文化。萨喀特写道：“大海象征着永恒持续的运动，即使它在不发威的时候也还在运动着。同样大海也有平静的时候，就如同朝圣的人群顶礼膜拜的一尊真神或是祭台那样端庄和安详”(亚伯拉罕等，1982：636)。诗的画卷一步步展开，就像大海的波涛一样此起彼伏。

它让我们感到一个永恒运动着的世界、一个永恒变化着的世界。在这个世界里，诗人借助类比和图像，对现实世界——航海家、征服者、商人、普通老百姓进行了一番研究，他们那风云变幻的命运、他们那或光明或黑暗的前途深深地触动着我们的心弦。

7. 让·科克托(1889—1963)："拓印无形世界"的诗歌

1889年，让·科克托生于梅松-拉费特，1963年在米莉-拉-福雷逝世。他涉猎广泛，多才多艺，无论是俄罗斯的芭蕾舞还是法兰西的超现实主义，他都进行研究。"世纪宠儿"(皮埃尔·德·布瓦岱弗尔语)总是追逐现代的新玩意儿，无论它昙花一现，也无论它深邃莫测。科克托像玩游戏那样把玩生活。然而其态度又极为严肃认真，向人们奉献了众多不同凡响的艺术作品，在艺术创作领域享有盛誉。作为一名小说家，他留给世人许多文笔清晰、结构优美的叙事故事：《伪善者托马》(1922)、《大差距》(1923)、《白皮书》(1928)、《顽皮的孩子们》(1929)。作为剧作家，他重新挖掘有关希腊和它的悲剧题材：《昂蒂戈娜》(1922)、《俄耳甫斯》(1925)、《爆炸装置》(1934)、《双头鹰》(1946)。作为电影艺术家，他也创作了一批别具一格的电影剧本：《永恒的轮转》，由让·德拉诺夫担任导演，在1943年拍成电影；《布洛涅森林里的女士》，1945年由罗伯特·布雷松执导；还有1947年的《双头鹰》和《人的声音》，由罗塞利尼和安娜·马涅尼担任导演。作为画家，他还创作了许多幅画，其中《古怪的夫妇》(1948)颇负盛名。作为评论家，他发表了《演员休息室》(1947)、《生存的困难》(1947)、《法兰西王后》(1952)、《纪德活着》(1952)、《无名氏的日记》(1953)等。

但是，从他艺术创作的整体看，他自始至终是诗人。在他的作品中，诗歌占的比重也最大，而且成绩斐然。撇开他上世纪20、30年代的诗不谈，我们仅在此列出其主要代表作：《钉在十字架上》(1946)、《诗歌》(1946)、《数字七》(1952)、《倚音》(1953)、《明与暗》(1954)、《安魂曲》(1961)、《脐带》(1962)。

科克托认为，不应该只把作诗看作智力游戏，更应该将之视为神圣的思维活动，因为，后者表现的是诗人与超自然现象之间的关系。事实上，科克托的所有诗歌作品都是对另一个世界的探索。作为"彼世诗人"（克雷芒·博尔加尔语），科克托寻求的是未知世界，他试图触及躲藏在日常生活表面下的神秘和无形世界，并勾勒出隐藏在内心深处的梦幻世界的轮廓。"宛如将耳朵紧贴贝壳，想听到大海的声音那样，我把眼睛凑近贝壳，窥视其中，我相信会发现上帝"（博尔加尔，1977：15）。诗人科克托尽力发挥语言的内在力量，强调有必要摆弄文字，以写出一些奇特的东西来。用那些经过提炼的文字来描述黑夜、不可知、无限和死亡："这就是诗歌的作用。它调动词汇的神奇力量来揭示世界。它把那些新奇的事物裸露地显示出来，而这些事物就是我们身边司空见惯的东西，是我们的感官机械地收录之物。它选择在光线下描写，这样就能刺激我们那麻木已久的神经[……]找一个用俗了的词儿，洗它、擦它、磨亮它，最终使它焕然一新，尽显青春魅力，就如同它刚被使用时那样光彩夺目，诗就是这样写出来的"（瓦莱特，1984：484）。

睡眠和梦境都是诗人喜欢探讨的领域。通过诗歌的魅力，诗人相信可以透视人类的新的精神世界。在科克托看来，真理的启示存在于睡眠中，梦境又与死亡最为相像。梦境将我们引入一个冥冥的世界，让我们面对一个不可知的、无形的、隐秘的世界，睡眠也是如此。睡眠和梦境就像一种非理性的感知，能协助我们了解人类和世界，帮助我们找到人类的真正本质，是对我们那骄傲自大的智慧的补充，因为我们对人类和世界的理解多多少少已经变形。下面是让·科克托于1927年发表的一首诗，名为《入睡的少女》，选自《歌剧》（Opéra）：

入睡的少女

相约于梦幻树后

尚须了解入梦的路径，

常常有人扰乱天使
成为芒齐粒树[1]的牺牲品。

我们知晓这一举动的意味：
离开舞厅和酒徒，
与集市靶场保持距离，
入睡后我们不会一无所获。

随便找个借口入寐
比如：在梦中腾飞
排成梅花形，
为了撞见睡眠与梦幻的幽会。

是睡眠酿造了你的诗，
慵懒独臂的少女，
梦已抓住你
其余一切激不起你的兴趣。

《歌剧》(Opéra，1925—1927)
(译诗见《世界诗库》第三卷，第497页，花城出版社，1994年)

这首诗叙述的是凝视一位年轻姑娘睡觉的情景，这一情景促使诗人对睡眠和梦境进行思考。因为，睡眠和梦境对诗人来讲蕴涵着追求自由和解放的强烈愿望，即使在这一非真世界的遨游让他冒有一定的风险。

科克托说他自己只是那个超越他的神秘世界的组织者，是冥冥力量栖息的工具。他自告奋勇，力图打开神秘之门，力图潜进“不可知的深处以便找到新知”(布雷纳尔，1978：116)。这一使命促使他在黑夜和白昼、

① 美洲的一种毒树

无形和有形、超自然和现实、死和生、无限和有限之间建立神秘莫测的联系，有赖这一联系，诗歌才能找到它存在的理由。因此，诗人的角色就是个通灵者。但是诗人的发现又常常令人遗憾。在发表于 1949 年的《致美国人的一封信》和《马莱斯》这两首诗里，科克托刻意强调这么一个事实，那就是：人类的本质对其栖身于斯的世界来说是那么陌生。因而诗人的首要责任，就在于了解它、感觉它，并在一定程度上能够提醒他的同类去认识它。科克托认为，生仅是一枚硬币的正面，而死则是这枚硬币的反面，死亡体现了生/死现象的真正价值所在。“生向我们展现的只是一大片经过无数次折叠的树叶的一小部分……只有死才能使整片树叶全部舒展开去”（博尔加尔，1977：26）。从这个意义上讲，诗歌替我们开辟了一条通道，指引我们梳理清楚生死的脉络。

诗人追求未知，他追求的未知既不显现于具体世界又不存在于抽象世界，而是藏匿于他内心的最隐秘处。科克托一生执著的奋斗目标就是试图驱散黑暗，发挥语言的魔力叩开奥秘的大门。

在对奥秘的探索中，诗人表现了诗歌创作的一个最基本的能力，即诗歌可以展现事物和人类的嬗变，让我们在变化中看到人类与世界、与生命的意义之间的关系。我们或许能说，科克托就是这样给诗歌的内涵和诗作的品性定位的。

8. 弗朗西斯·蓬热（1899－1988）：追求永恒的话语

弗朗西斯·蓬热1899 年 3 月 27 日出生在蒙彼利埃市一个极有教养的资产阶级家庭，其父阿芒·蓬热是国立贴现银行巴黎分行的行长，其母朱丽埃特·索雷尔出身工业界。弗朗西斯·蓬热在阿维尼翁市度过了快乐的童年。1909 年全家迁居冈市，他就读于马雷伯中学。蓬热曾在索邦大学攻读法律和哲学学士学位，并于 1917 年顺利通过了法律考试，但在哲学口试时因为回答不出问题而以失败告终。之后，蓬热应征入伍，先在法莱兹当步兵，后在位于梅斯的司令部待了一段时间。1919 年初又在尚蒂耶驻

防，他还以军校生的身份在斯特拉斯堡上过高等师范。1922年，他认识了让·波朗，从此与《新法兰西杂志》建立了联系，渐渐喜欢上了语言和文学。也就是在这一时期，他发表了《十二篇短文集》和《对事物的成见》中的最初几篇文稿。

蓬热与路易·阿拉贡、保尔·艾吕雅和安德烈·布勒东是同时代人，但他似乎对超现实主义宣言不感兴趣，尽管他与他们一起共同经历了第一次世界大战，并且同样憎恶当时的社会现实："巴黎到处是可耻的事情，它们在你眼前晃荡，在你耳旁聒噪"（亚伯拉罕等，1982：659）。不言而喻，与超现实主义的大师们一样，他的文学作品透射出反抗精神："我们确信：要成为诗人或一直做个诗人。我们有迫切的理由，我们的第一个理由无疑就是讨厌别人强迫我们思想和强迫我们说话"（亚伯拉罕等，1982：659）。变成了诗人的蓬热更喜欢以一个真正艺术家的方式自由地发表个人主张，也就是说努力表达前人不曾说过的事情。1956年在斯图加特召开的一次会议上，以及后来在《方法》杂志上刊登的题为《文学的实践》的文章中，他把自己艺术思想的主旨公之于世："这首诗是什么？我把它称作优生学，眼下才完全提出来的一门学问。也就是说，这一次我的心情挺好，我要说一说，马让我联想起的最真实的、最恬不知耻的东西来。我总想着把我的这份感觉说出来，不管我的所言、所思会让人多么羞愧。因为这种感觉可能有时是很粗俗的，可能是充满着肉欲的和淫荡的，然而诗歌确确实实就是感觉的产物"（科斯特尔，1983：13）。

每个艺术家都有自己的精神世界，与此相联系，每个艺术家也都有各自独特的感觉世界。蓬热更愿意用言语而非诗歌来阐明艺术家的这种感觉世界。这里指的不是散文，也不是诗歌，而是作家十分擅长的"散文诗"。这个新词对蓬热来讲，既是思考的艺术，同时又是写作的艺术。"从1919年开始创作，直到1948年才发表的那些散文诗，让我们充分领略了其中的时光价值：这是个实验室，在那里我们几乎从本初开始学习解读蓬热作品的方方面面，也就是说：正在构思的文本和有关人类的理论。艺术和存在被随心所欲地然而又是必然地设计成一个整体，就像能指和所指的统一关系一样。实践者挑剔的眼光和诗学方面的精神导师，即让·波朗挑剔的眼光……然而这些散文诗既对那些津津乐道的社会生活当中的堕

落习俗说不，同样也不袒护那些充满哀怨的绝望或'形形色色的腐败'……萦绕在散文诗中的狂喜是任何历史的变化所不能磨灭的"(科斯特尔，1983：39)。

蓬热对语言入迷。他认为，语言的诗学并不取决于抒情的表达方式或语言的形而上学，无论后者是波德莱尔式的，还是马拉美式的。恰恰相反，诗人的作用是由客观的诗意确定的。在蓬热的诗歌作品中，我们注意到："诗歌绝对服从于客观事物，这是当代文学潮流的特点之一(这个重要说法的另一个来源是新小说)。诗歌就是用语言描写纯粹的存在，这与存在主义不无关联"(拉加尔德等，1973：541)。这就解释了为什么蓬热喜欢言语而非诗歌，而且他的一生，都在追求这种独特的言语。因为，对于一名与这个世界毫无共同之处的诗人来讲，他拥有的唯一方法，就是表达。这就要求助于语言。因此，这就要"借助言语的无限丰富的资源去反映事物的无限丰富的资源"(蓬热语)。下面这一首诗，选自《新文集》，这首诗能让我们隐隐约约地了解弗朗西斯·蓬热艺术世界中那深邃的诗学视野：

物，即诗学

人和物的关系不只是占有和利用的关系。不，这样看就太简单，太糟糕了。
当然，物，外在于灵魂，但它们又如铅块一样压在我们的头脑里。
关键在于对这种关系的质疑。

*　　　　*　　　　*

人只是躯壳的一种洋相，他自身没有自己庄严的中心。
我们的灵魂是及物的，需要有一个物来做它的直接宾语，才会使它振奋。
问题之关键在于一种最为庄严的关系(不是具有它，而是成为它)。
艺术家比其他人更懂得接受它的负载而指控对它的打击。

*　　　　*　　　　*

然而，从幸福的观点来看，什么是人呢？人只是一种人的方式，持续的存

在方式。它的存在方式是和物的存在方式等同的，就和眼皮的眨动方式一样。

因为，一个与我们相关的物，我们的眼睛触及它，辨认了它，它也就变成了我们的状态，

谢天谢地，关键就在这物我之间的漫不经心中，而艺术家直接逼近这种状态。

是的，只有艺术家才懂得这个道理。

是他不再注视，而是直取。

物，当然是抗拒对它的直取的。

真实无损地飞走。

变化已经发生。

*　　　　*　　　　*

我们只不过是一个躯壳，无疑，我们只是与自然保持着平衡的躯壳。

但我们的灵魂是在天平上我们所在的这一边。

究竟它是重还是轻我就不知道了。

回忆，想象，一时的振奋，使它沉重起来。我们总是振振有词（或者是有某种另外的表达方式）。我们每讲出一个词，就使我们减轻一分的沉重。在写作中，它跑到天平的另一边去了。

究竟是重还是轻，我不知道，反正我们需要一种平衡的东西。

*　　　　*　　　　*

人，只是一条沉重的船，一只沉重的鸟，在深渊上浮着。

我们感受到了这一点。

每一个“扇动”保持着这种状态，我们眨动眼睛，就像鸟儿扇动翅膀一样，来掌握自己。

时而如跃上浪尖，时而又如坠深渊。

我们是永恒的流浪，至少是在活着的时候。

但世界是物的栖居之所，即使是在它的边缘之处，物的无边无际的群列和它们的联合都存在着，固然是以不显明和模糊的状态。

但这也足以使我们确信无疑了，因为，我们也感受到了这一点，每个物都可成为我们的停泊点和依傍的处所。

只要它成为一种重量就行了。
因此，用手比用眼更为可靠，因为手会使我们的航行稳稳地前进。

*　　　　　　　　　　*　　　　　　　　　　*

我说只要它成为一种重量就行了。
大多数的东西不能成为一种重量。
人，常常压抑着感情的流露和灵魂的显现。就像那些主观的事物一样。
它只是和主观的事物一起舞蹈，一起歌唱，一起飞腾，一起坠落。

*　　　　　　　　　　*　　　　　　　　　　*

我们需要选择真正的物，按照我们的欲望无休止地提出异议。我们每日所重新选择的事物，不应是我们的陪衬和我们的框子，而应是我们的观众，我们的法官。当然，我们又不应是它们眼中的舞蹈演员和小丑。
最终它们应该是我们秘密的顾问。
就这样构造为我们服务的殿堂：
我这样设想，只要我们存在，每个人都懂得他自己的美。
在我们的心中，永远不会被触及。
一切在它的周围都井然有序。
它，是完美无损的。
它是我们内心的清泉。

《新文集》(*Nouveau recueil*，巴黎，加利玛出版社，1967)
(译诗见《世界名诗鉴赏词典》，第 492 页，北京大学出版社，1990 年)

在这首诗中，诗人很少使用形容词，也没有什么图像，主要是结构简单的名词句，而思想则闪烁在现实和梦境的边缘。顺着诗句的思路，我们可以感受到诗人为探索人类和物体之间关系的不懈追求。世界确实是不和谐的，面对事物的深邃，人类总是试图求证它并进而证明人类自己。因为，在荒谬的世界里，要摆脱未被证明的内心感觉是多么困难。他需要证明自身存在的这种实实在在的感情；他需要意义，亦即需要赋予事物及自身一个意义。因此，弗朗西斯·蓬热投入到了追求永恒话语的冒险活动中。在他看来，永恒的话语让人类存在并且表明它的存在。所以在与物体

的碰撞中，他看到了一些还有待发现的重要真理，向我们揭示了事物的奥秘，目的是让他所钟爱的人类了解它。

弗朗西斯·蓬热使话语获得了新生。

9. 雅克·普雷韦尔(1900－1977)：大众语言的诗歌革新者

雅克·普雷韦尔1900年出生，1977年逝世。1945年因发表第一部诗集《话语集》而一举成名。在此之前，他的诗作都是在一些杂志上发表，30年代，其印刷数量有限。

普雷韦尔与"城堡街派"(groupe de la rue du château)的艺术家过往甚密，包括画家伊夫·唐居伊、作家马塞尔·杜阿梅尔和雷蒙·格诺。在那个疯狂的年代，他们都过着放荡不羁的生活。普雷韦尔也与超现实主义的某些成员关系密切，但并未因此而真正参加由安德烈·布勒东发起并组织的超现实主义运动。普雷韦尔从未认真对待和考虑过自称能够解释并改造人类和社会的那些理论。"正是基于他的艺术敏感性，他的理性及其来自生活的具体体验，他感到自己与那些普通人是那么亲近，能理解他们的喜怒哀乐。他反抗一切压迫人的桎梏，一切威胁着自由、梦想、幻想和爱情的障碍——它们是人类幸福的主要指标——而他的反抗动力则源自他对普通人的热爱，源自对受到社会不公正之害者的发自内心的同情"(亚伯拉罕等，1982：656－657)。

普雷韦尔的主要艺术活动是诗歌和电影创作。

除了《话语集》之外，他的其他诗歌作品，像《故事集》(1946)、《景象》(1951)、《雨天和晴天》(1955)、《人类之光》(1955)、《杂务堆》(1966)，都一直吸引着大批读者，尤其是年青一代。他的作品具有批判精神，那些守旧的权贵、资产阶级社会的价值观和习俗一直都是他嘲笑和鞭挞的对象。他的诗作又相当有人情味，他对花朵、树木、鸟儿以及对儿童、工人、农民和情侣充满了爱怜。他摒弃传统的抒情方式，他对黑色幽默情有独钟，他崇尚民众主义哲学，对因循守旧深恶痛绝，他的人品和诗学使他赢得了全

国上下一致的喜爱。

在电影方面，普雷韦尔或者单独或者与兄弟皮埃尔合作，写了大量的电影剧本和对白。他的作品由当时最伟大的导演搬上银幕，例如，马塞尔·卡尔内担当了下列多部影片的导演：《古怪的女士》(1937)、《轻雾笼罩的堤岸》(1938)、《夜晚来客》(1942)、《天堂的孩子们》(1945)、《夜之门》(1946)等。

普雷韦尔的作品是对诗歌的真正革新。诗人独具匠心，崇尚自然与非神秘。他的诗作朗朗上口，散文与诗歌交融、卓越与平凡共存、温情与傲慢相携。他专门选择大众熟悉的俚语、俗语直抒胸臆，因此，他的诗歌是对现实生活的真实表现。诗人忧国忧民，谴责社会的不公正，并通过自由搭配的词语、和谐共鸣的音色、环环相扣的叠韵来歌唱自然生活，歌唱诗的纯真。他的诗自然流畅、清新具体，非常适合表达人们身边那朴实无华的生活。下面我们就介绍一首他极负盛名的诗作，其特点是叙事、直观，感染力强：

画鸟

先画个鸟笼
笼门儿打开
再给鸟儿画上
又干净
又利落
又美丽
又恰到好处的那么几笔
然后在花园里
树丛中
或许在林间深处
把画布靠着树
你便躲在树后

别吭声
也别动[……]
鸟儿来
倘真来
屏心静气瞧仔细
等鸟儿进笼
而鸟儿进了笼
便悄悄一笔把门关拢
随后
把笼上的柱子一根根抹去
鸟儿的羽毛可半根也别碰
再画树
选一枝最美的枝丫
给鸟儿留下
也画上绿叶和清风
阳光中的尘埃
以及昆虫嘶鸣在暑热中
这就等着鸟儿唱歌啦
倘鸟儿不唱
可不妙
表明画得并不好
鸟儿要是唱
好征兆
表明你尽可放心签个名
你便轻轻拔根羽毛
把大名落在画的一角

《话语集》(*Paroles*,巴黎,加利玛出版社,1972)

(译诗见《世界诗库》第三卷,第547—548页,花城出版社,1994年)

文字游戏一步步展开，轮廓逐渐清晰，自由驰骋的思想与跃然纸上的景象在意外的环境中相映成趣。这些构思奇巧的画面因作者采用了细腻的写实手法而十分贴近我们的日常生活。

普雷韦尔的创作明显地适应了这样一种要求，即让我们自然地感受到人类和事物活生生的存在。其方法并非依靠逻辑进行合理的区分，而是诉之于想象进行诙谐的类比。这种对大众自然语言的回归，这种无拘无束的用词手法，对革新诗歌的表达手段和创作意图功不可没。

雅克·普雷韦尔对人们日常生活中惯用的通俗词语颇有研究，诗写得妙趣横生。普雷韦尔不是理论家，而是大众语言的实践家，他毫不犹豫地将外部世界的平庸转换成美丽的意境。他发明创造的笔调和表达方式营造出了一种轻松、舒缓的气氛，同时还略带一丝挖苦，在无法模仿的可笑的重复中，在不同寻常的比照中，时不时地冒出讽刺、幽默的芒刺。"普雷韦尔无疑是那个揭去诗歌神秘面纱的人。他的作品贴近大众，改变了人们对诗歌的看法。诗歌不再仅仅是刻板拘泥的、晦涩难懂或矫揉造作的；不再仅仅是用美丽辞藻打扮得漂漂亮亮却与日常生活毫无关系的华章。特别值得一提的是，他的诗歌在某种程度上还对那些一心想冲破古典诗歌牢笼束缚的教师们大有裨益。他们拿他的诗做示范，向儿童和年轻人证明，现代派诗人使用他们所生活的世界中的词汇做出来的诗一样能使他们感动并让他们开怀大笑"（亚伯拉罕等，1982：658）。

嘴角叼着烟头，鸭舌帽随随便便地戴在脑门上，大大睁着的双眼，这就是雅克·普雷韦尔，是他向我们赠予了特色鲜明的诗篇。他的诗从表现形式，从所使用的语言到他对自然、真实的追求都与众不同。因为，在他看来，生活和诗歌有着共同的奋斗目标，那就是人类要获得至高无上的自由。

值得一提的是，普雷韦尔的诗用最朴素的语言，表现了人们司空见惯但又极不平凡的场景，是大众化艺术的不朽杰作。此外，他的诗歌写得诙谐幽默、清新流畅，迎合了不同阶层人们的口味。其中的许多诗篇由音乐家谱写成歌曲，因而家喻户晓。也许可以这么说，正是音乐为他的诗歌插上了翅膀，飞进了老百姓的日常生活。

10. 超现实主义与诗歌创作的新方法

10.1 安德烈·布勒东与自动写作法

在两个《超现实主义宣言》中，安德烈·布勒东不仅宣布了他要从根本上改变人类和世界命运的革命事业，而且还阐发了诗歌创作的新的原则，即通过对诗歌艺术及其创作实践进行重新定义，寻求一种新的创作方法。布勒东和他的朋友们，尤其是和路易·阿拉贡、保尔·艾吕雅等人，提出要把被理性主义和逻辑学压抑了几个世纪之久的直觉、梦境和幻象放在首要的位置上，目的是通过"自动写作法"使"精神活动的产物"获得无条件解放（布勒东语）。通过探索隐藏在人类精神世界最深处的未知面来了解真实的、完整的人，为此，超现实主义大师们醉心于梦境、听任于想象、求助于幻觉、诉之于潜意识，以便进入到另外一种空间，一个崭新的境域，在那里诗人可以随心所欲地表达自己的愿望。在1930年发表的《超现实主义第二宣言》中，安德烈·布勒东对超现实主义诗歌的创作过程进行了明确的描述：这些精神活动的产物不受逻辑的摆布，不受清醒意识的控制，不受理智的支配。自动写作和梦境叙述就是对精神活动的摹写。它们既具有提供大量评价元素的独特优势，因为，在艺术领域批评界尤其显得惊慌失措；同时又能够对抒情诗的价值重新进行全盘估量，还可以推荐一把能一次次开启人类隐秘心底的万能钥匙，鼓励他勇往直前，在黑暗中叩开那关闭着'彼世'、现实、理性、天才和爱情的大门。尽管超现实主义作为一种革命运动未能达到改变人类和世界命运的目标，但是作为一个文学运动，还是成功地实现了建立新的诗歌世界的理想。

《我的妻子》法语原名为"自由联合"，是超现实主义诗学的代表作。布勒东用自由联合的词语歌颂了一个与众不同的女人，一个实实在在的、肉感的女人，一个让男人终身难忘的女人。

我的妻子

我的妻子有炭火般的头发
有热得闪光的思想
有漏沙计一样的身材
我的妻子有叼在虎口中的水獭般的身材
我的妻子有徽章和一束小星般的嘴
有洁白大地上小白鼠般的牙齿
讲着琥珀和揩拭过的玻璃般的语言
我的妻子讲着餐刀上的圣餐饼般的语言
有着睁眼和闭眼的布娃娃的语言
有难以置信的石头般的语言
我的妻子有儿童习字时所画的杠杠般的睫毛
有燕窝边缘一样的眉毛
我的妻子有暖房顶上石板一样的额角
玻璃上的水汽般的太阳穴
我的妻子有香槟酒一样
镜子下海豚头的水龙头一样的肩膀
我的妻子有火柴般的手腕
……

我的妻子有垂直逃跑的鸟的脊背
光亮的脊背
琼石和湿粉笔样的脖颈
和人们喝一口酒杯里液面就下降一点似的脖颈
我的妻子有小舟般的腰肢
有着光洁和尖羽般的腰肢
白孔雀羽枝般
微微晃动的腰肢

……

我的妻子有泪水盈盈的眼睛
有染色甲胄和磁针般的眼睛
我的妻子有沼泽般的眼睛
我的妻子有着狱中解渴的水汪汪的眼睛
我的妻子有着总是处在斧头下木头般的眼睛
有着水一般、天一般、地一般的眼睛

《我的妻子》(*L'Union libre*,巴黎,加利玛出版社,1931)
(译诗见《世界诗库》第三卷,第514—515页,花城出版社,1994年)

10.2 路易·阿拉贡:未完成的小说

路易·阿拉贡是超现实主义文艺运动的另外一位主将。他生于1897年,卒于1982年,从事文艺创作60余载,为世人留下了丰富的文学作品。他的文学生涯极具鲜明的特色,一生变换过多种角色。他同时是诗人、小说家、评论家、翻译家和记者。阿拉贡年轻时在巴黎上中学,成绩优异,尔后又学了五年医学。期间,第一次世界大战爆发,学业被迫中断。1917年,与布勒东的相遇是他人生中的一个重要事件。由于两人对战争的野蛮行径极为厌恶,因此,在残酷的战争过后,他们都采取了强烈的无政府主义态度,对阿波利奈尔的"新思想"和"立体派文学"推崇备至,这为他后来与苏波一起创办《文学》杂志奠定了基础。从此以后,阿拉贡将兴趣转向了文学活动。他在20年代发表的早期作品:《欢乐之火》(1920)和《永动集》(1925)兼有超现实主义及其前身达达主义的诗歌特点。他在超现实主义阶段创作的诗歌显露出年轻诗人卓越的语言天赋,这在向阿波利奈尔表达敬意的这首诗中可见一斑:

果实味道像沙
小鸟没有名字

马儿画得像旗
爱情朴实牢固

只服从这多变的思想
唯一的规则，这思想
在可恨的时间之眼中
喝着加农炮晶亮的香槟

为这盗密的好汉
唱它两句颂词
四周响起抒情的回声

在这遗憾之极的墓地
我悲惨的俄耳甫斯阿波利奈尔
躺在一个庸俗的石棺里

《永动集》(*Le Mouvement perpétuel*,
巴黎，加利玛出版社，1920—1924)(胡小跃译)

20 世纪 30 年代，阿拉贡接受了共产主义思想，并对“社会主义的现实主义”倾注了满腔热情。在抵抗运动时期，他在知识分子中组织秘密斗争，反抗法西斯的统治，并负责与法国北方区的联络工作。这一时期，面对纳粹的占领和法西斯的野蛮行径，他发表了不少鼓舞人民斗志的诗歌(大多是秘密出版)，激发了豪迈的英雄主义气概，歌颂了人类的尊严。这些在战火纷飞的年代里写成的富有感召力的诗篇在全国上下引起了巨大的反响。政治和社会的巨变给了他创作的灵感，爱情成了他创作的主题：对妻子艾尔莎的爱、对祖国法兰西的爱。他笔下的抒情韵律秉承了 19 世纪传统诗学的丰富遗产，这一切使他赢得了民族诗人的桂冠。我们仅在此列举当时十分畅销的几本集子：《断肠集》(1941)、《献给艾尔莎的歌》(1941)、《艾尔莎的眼睛》(1942)、《布列塔尼大森林》(1942)、《蜡像馆》

(1943)、《向您致敬，我的法兰西》(1944)、《法兰西晨号》(1945)。

战后，社会主义阵营在50年代发生了严重的政治变故。那些反映抵抗运动的文学作品遭到了抨击，他的某些诗作亦未被信仰共产主义思想的读者所理解，他倡导的著名理论"社会主义的现实主义"受到了质疑，这一切使他痛苦万分。也就在这一时期，他创作了两部重要的作品。第一部是发表于1956年的《未完成的小说》，这部诗集"既是对过去的总结又昭示了他日后创作计划中的全部主题"(亚伯拉罕等，1982:388－389)；第二部是1958年发表的《受难周》，该作品"围绕发生于1815年的一场民族危机，对历史事实的复杂多变进行了反思。[……]阿拉贡从此宣告自己向'无边的'现实主义靠拢，并要为以想象为中心的'实验的现实主义'谋得'一席之地'"(亚伯拉罕等，1982:388－389)。

阿拉贡以十分悲痛的心情回顾了他昔日的岁月，那是一部真正的"未完成的小说"。当他回首往事，重新审视他本人过去的形象，一个40年前的反叛者的形象时，他感到一股痛楚撕裂心肺。一想到自己的天真幼稚和所犯的错误，他自责不已。

[……]
在新桥上我见到了
一艘没停好的驳船
或是撒马利号地铁
就在那儿遥遥歌唱

在新桥上我见到了
没有狗没有芦苇没有招贴
那些失望者真是可怜
人们见到他们纷纷躲避

在新桥上我见到了
我自身古老的形象
只有用来哭泣的眼

只有用来诅咒的嘴

在新桥上我见到了
这悲惨的情景
这可怜的乞丐
内心唯有痛苦
[……]

在新桥上我见到了
远处的另一个我，蒙面的我
在那个暗淡的日子
他低声称我为同志

在新桥上我见到了
我无知而轻信的替身
我久久地沉浸在
自己后退的影中

在新桥上我见到了
我坐在破烂的石头上
见到了我的梦，我的光芒
听到了我轻轻吟唱的歌

盲目而盲目地见到
哦，我不知所措的过去
抬起你鳏夫般的目光
好好看一看新桥

《未完成的小说》(*Le Roman inachevé*，
巴黎，加利玛出版社，1956)(胡小跃译)

确实，我们注意到因创作年代不同，阿拉贡作品的艺术风格前后明显不一致。“好像我一直都是为了推翻我以前创作的东西才进行写作的。以至于人们只有不断地在我的作品当中找到我是自己的反证时，我那当作家的历史才能被理解”（亚伯拉罕等，1982：390）。这一辨证运动隐含着内在的合理的逻辑，如同拉维评价雨果时所说的那样：“他的伟大之处……就在于他异乎寻常地秉承历史的发展而不断地改变自我。”顺着拉维的思路，我们还应该加上一句：依照我们对阿拉贡的创作实践的再分析，我们认为他的作品当中还渗透着迪卡斯式的“方法的变化”（亚伯拉罕等，1982：390）。

10.3 保尔·艾吕雅：醇厚的诗情

超现实主义文学运动的第三个重要人物是保尔·艾吕雅，他从事文学创作的起点也是超现实主义。

艾吕雅（本名欧仁·爱弥尔·保尔·格兰代尔）1895年12月14日在圣-德尼出生，是家里的独子，父亲是会计，母亲是裁缝。他在郊区长大，家境不太富裕，但是倚仗会理财的父亲，他依然能够先在圣-德尼，然后在奥勒奈-苏布瓦，最后又在巴黎上学。1912年夏季，由于突然患上咯血的毛病，他不得不中断中学最后一年的学业前往瑞士，在达沃思的结核病疗养院进行长达数月的疗养。在那里，他认识了也在疗养院休养的俄罗斯女大学生嘉拉，此人后来成为他的妻子，并且成为他诗歌作品中第一个耀眼的形象。在他的孩提时代，郊区普通百姓居住的街区留在他脑海里的是那抹不去的忧伤印记：随处可见的灰色的房屋、工厂里冒着黑烟的烟囱以及成群结队的工人。1914年12月，艾吕雅应召入伍，在部队里担任护士，然后自愿上了前线。这使他有机会每天都能看到战壕里士兵们遭受的痛苦和所处的悲惨境地，能够发现战争那互相残杀的荒谬本性。

疾病、爱情和战争是诗人青少年时期经历的三大人生体验。从此以后，他再也不能掩饰他那反对现有秩序和传统习惯的叛逆精神。战后不久，他与让·波朗、布勒东、阿拉贡、邦雅曼·佩雷和德国画家马克斯·埃内斯特等人过往甚密，这些人都是巴黎地区文艺先锋派的成员。艾吕雅与

他们一起发起了超现实主义运动并成为其中最积极的干将。在这一阶段，他对诗歌语言进行大胆创新。他的诗充盈着鲜明的个人特色，成为诗学界的新声。他写的抒情诗在表达上不仅借用了超现实主义的创作技巧，而且还“从中掌握了词汇技巧，后来还通过对潜意识诗歌创作或谚语和常用俗语的语义研究扩大了其使用范围”(拉加尔德等，1973：351)。《为了不死而死》(1924)、《痛苦的首都》(1926)、《爱情与诗歌》(1929)、《直接的生活》(1932)、《公众的玫瑰》(1934)，这些作品显示了语言的神奇力量与超现实主义运动强调的内心冲动的完美结合。诗人与梦境、黑夜以及潜意识的力量融为一体，通过感性世界中亲历的爱情生活，“用最纯真、最审慎的声音歌颂了人类与现实生活所保持的基本关系”(布律内尔等，1973：618)。

我们以选自《直接的生活》中的一首诗为例，这是献给与他在 1934 年结婚的第二任妻子努什的一首诗。1929 年与嘉拉分手的艾吕雅在《超现实主义革命》杂志的第 12 期写道：“我曾长时间地相信我是以牺牲自由的痛苦代价来换取爱情的，但是现在一切都改变了：我所爱的女人不再担心了，也不再嫉妒了，她让我自由了，而且我有勇气成为自由之身。”

你站起来……

你站起来，水跟着荡漾
你躺下去，水随之消失

你是从它深渊中流出来的水
你是坚固的大地
一切都建在上面
你在嘈杂的沙漠上制造寂静的水泡
你弹着彩虹的琴弦唱着夜之赞歌
你无处不在，你消灭了所有的路

你把时间献给
炽热而永恒的青春
它重现自然，又遮掩自然

女人啊，你诞生的躯体总是一样
你的躯体

你就是那具相像的身躯

《直接的生活》(*La Vie immédiate*,
巴黎，加利玛出版社，1932)(胡小跃译)

艾吕雅用简明具体的语言来歌颂爱情和自由。对他而言，诗歌不是对个人经验的变形，而是要在自然的景象和真实的日常生活中老老实实地将其描绘。诗人喜欢说的一句话便是："我们只需要较少的词汇就可表达主旨，可是我们却需要所有的词语把它表达得真实。"

除了超现实主义，艾吕雅还参加了几乎所有的政治运动。与明确表态拒绝任何意识形态制约的布勒东不同，他与阿拉贡一起，通过参加法国共产党回答了文学介入政治的问题。那一时期所有重大的政治活动都能见到他的身影：在阿姆斯特丹大会、在反对法西斯战争威胁的斗争中、在知识分子警醒委员会召开的会议上。积极投身于反法西斯抵抗运动的保尔·艾吕雅坚持不懈地思考着如何在斗争中发挥语言的魅力和力量。他似乎重新发现了口语体诗歌的呐喊特点，发现了它的自然的表现力和简洁明快的节奏。他将想象的奥秘和从旧形式的束缚中解放出来的朴实无华的语言完美地结合在一起，使他的诗句变成了极富鼓动性的战斗口号。下面这首收在《诗歌与真理》(1942)当中的著名诗篇《自由》便是一例：

[……]
在我家门前的踏板上
在熟悉亲昵的物件上

在受祝福的火之波浪上
我写着你的名字

在一切和谐相配的肉体上
在我朋友们的额头上
在互相伸出的每只手上
我写着你的名字

在透进惊奇的玻璃窗上
在聚精会神的嘴唇上
在一片寂静之上
我写着你的名字
[……]

凭着一个词儿的力量
我重新开始我的生活
我生到世上就为了认识你
为了呼唤你的名字

自由

《诗歌与真理》(*Poésie et Vérité*,巴黎,加利玛出版社,1942)
(译诗见《世界诗库》第三卷,第506页,花城出版社,1994年)

法国解放后,艾吕雅继续跻身于法国诗坛的杰出诗人之列并表现出旺盛的创作力:《什么全能说》(1951)、《凤凰集》(1951)、《旧诗新选集》(1951)、《艺术评论文选》(1952)、《没有间断的诗》(1953)。他的后期作品反映出来的现代性中还能寻觅到法国长期以来的诗歌传统的影子,透过他那醇厚的诗歌语言,我们读到了诗人对传统诗学的扬弃和创新。1952年,他在多尔多涅省的贝那克住了一段时间,12月18日因心绞痛发作而

逝世。当时陪伴其左右的是1951年与他结婚的多米尼克·洛尔，是她让诗人的最后岁月过得温馨而安逸。

布勒东的创作特点是永远捍卫和阐释超现实主义这个20世纪最富有革新精神和最具有颠覆性的思想运动的社会准则，而且他那不同寻常的文学生涯孕育了先锋派文学运动的众多思潮。与他相反，阿拉贡和艾吕雅在他们的作品当中所表达的是“一种双重的愿望”：首先在青年时代积极参加超现实主义运动，然后是投身具体的政治活动。在他们看来，介入政治是为人类崇高事业而实实在在进行斗争的必要条件。如果回顾一下超现实主义运动所走过的道路，我们就会不无惊讶地发现这一运动蕴含着矛盾与聚合的多样性的发展特点。这也就解释了为什么传统主义和现代主义、理性主义和非理性主义能够在超现实主义运动之中共存，尽管这种共存现象并不稳定，但毕竟富有成果。

11. 结语

应该说，诗歌本身总是要比对它的诠释丰富得多。试图从诗人、尤其是从一个现代诗人的诗句当中解读诗人所要表达的真理，这是一件冒险的事情。因为，真理不是一件物品，也不是一种教条，而是对现实的探索。诗人用一种语言和一种文化将富有个性特色的艺术形式和艺术主题奉献给读者。读者的任务就是自己去感受诗歌的优美、清新、奇特和蕴涵的深刻含义。因此，当我们面对的是阿波利奈尔或艾吕雅的诗集时，我们渴望尽享阅读的快乐。

实际上，诗歌在我们的生活当中所起的作用远比我们想象的大得多。诗歌不只是一门运用语言的艺术。诗人从想象出发，凭借着生动的形象、真实的情感、有力度的思想、丰富的想象和充盈的诗意将读者的感官调动起来，让他们自己产生新的感受。诗歌的作用就是要唤醒读者的感觉细胞，以有利于读者从一个全新的角度领会诗歌传递的意义。诗歌将我们

的激动、我们的梦境加以艺术升华，将我们的烦恼、我们的苦难表现得淋漓尽致。因此，当我们通过诗的语言与艺术，触及物质世界和精神世界的陌生的真理时，我们也可能触及促使我们行动、引起我们震撼的心灵。因为，受自由纷飞的灵感启迪的诗歌创作是对想象、对世界和对它自己的全新的认识。

对风格的追求、对理性和非理性的探索、对存在的拷问，是文学作品的主旨，它们的作用就在于给读者脑海里的抽象的东西赋予形象与生命，以达到刺激读者思维中的对诗的主观意识。这就是为什么诗歌首先是一种自省活动。而想象和灵感似乎是诗人必备的至高无上的禀赋，引导诗人建立自己别具一格的视野和表达形式，大千世界中的个人境遇或许能在诗思的感召下发生嬗变。无论是表现诗人与众不同的个人看法，还是深入到给人以灵感的存在，或者纯粹以个人的方式透视现实；也无论是有意识地采用字词、韵律、节奏和图像等手段，还是借助纯粹自然的不经思维加工写作方法，或者乞求于独思默想，最根本的需要就是诗人的诗性之思，而诗思往往产生于诗人那强烈的主观意识。因此，从一开始，诗歌同样要唤起读者身上的艺术敏感性，诗人要做的就是创造性地和有效地参加到人类现实的变革活动中去。

第十五章

20世纪法国戏剧

是新戏剧成就了贝克特，还是贝克特造就了新戏剧？



所有这些戏剧中，我们都在大笑，只是这笑声却总是伴随着一种不舒服的感觉。因为，我们很快便发现，这些讲话荒唐的人物很像我们自己。他们窃取了我们的言语，窃取了我们的内在思想。他们就是你和我。

乔治·内弗

1. 难于介绍的介绍

"在剧院里,我听到许多作品招来一片嘘声,如果由一个聪明人来处理同样的题材,这些作品本应该博得喝彩的掌声。"这就是乔治·桑借她在小说《独舍地古堡》中所塑造的人物布卡费里之口说出来的话。我们似乎可以这么说,乔治·桑很好地注意到了这样一个事实:阅读剧本和观看戏剧表演极有可能获得完全不同的感受。一部原本伟大的作品,如果没有遇到好的导演和演员,就只能落得个平淡无奇的下场,这是常有的事儿。还有可能发生的情况是:剧本被重新创作,进行改写,甚至被大加增删,以适应表演的要求。因此,人们有时会提出这样的问题:到底是作品本身的胜利还是导演使之获得成功?维拉尔在1955年甚至这样宣称:"这30年以来,真正的戏剧创造者与其说是剧作家,不如说是导演"(亚伯拉罕等,1982:682)。而德·乌里耶尔则更加明确地表明了自己的观点:"20世纪的戏剧是导演的天下"(乌里耶尔,1989:3)。

如果说人们能够描述小说的演变历程而无需将其创作技术因素考虑在内的话(在写小说时,不用羽毛笔或钢笔而改用电脑,这台电脑将起什么样的作用呢?),那么在介绍戏剧创作的发展过程中则完全不能这样做。技术进步从根本上改变了表演的模式。它也同样带来了戏剧创作理念上的巨大变化。一直到上世纪初期,观众还只是满足于用纸板做的动物和画在抖动的布上的道具。但是艺术家和技师已迫不及待地开始利用新的技术手段:电子照明、彩色光线投影、快速更换布景装置等等。因此,人们很快就在舞台上看到了长满绿色树叶的真树、流动的河水、撕破夜空的闪电。戏剧试图奉献给观众一个真实的"生活侧面",有时甚至逼真得痛快淋漓。然而,随着电影的出现,这种戏剧艺术的制作手法随即面临严峻的挑战和质疑。因为,电影有更好的装备来再现现实。那么,还有没有适合发挥戏剧艺术才能的领域和阵地呢?

由此可见,分析戏剧文学作品是多么不易。而且空间和文化上的距

离使我们这些外国人很难得心应手地对作品作出非常准确的把握。由于不能亲临现场感受艺术氛围，我们通常所能做的，便是收集相关的文字资料来阅读和诠释这些作品。这种情况自然会导致文本选择的随意性和介绍的不均匀性。所以，我们会竭尽所能来弥补这一缺憾。

2. 一战前的法国戏剧

2.1 安托万和自由剧团

鉴于戏剧作品不只是让人们坐在书房的藤椅上或作为床头的书来欣赏的，我们最好还是首先来认识一下那些对戏剧艺术的革新做出过巨大贡献的导演。这一时期有两个如雷贯耳的名字：安德烈·安托万和吕涅-波。"人们习惯上将安托万称为戏剧历史上的第一位导演"（乌里耶尔，1989：18）。他创建了自由剧团，然后又领导了安托万剧团。他将剧团取名为"自由"，意在标榜自己能接受各种流派的剧作，而且甚至敢于上演那些在别处遭到了拒绝的作品。他介绍了同时代许多有才华的人，令他们留下了美名。他还成功地唤醒了法国观众对当时欧洲伟大作品的好奇心。安托万的名字常常和舞台上一些真实的细节联系在一起，例如"挂肉的街区"或是"觅食的活鸡"（亚伯拉罕等，1982：616）。在那个时代这无疑是戏剧界的首创，不过，这终究只是一些雕虫小技而已。由安托万领导的对法国戏剧的真正改革表现在以下几个方面：

一、优先考虑布景或舞台气氛，使之与每一个剧本的实际情况相匹配，这是他开创的先河。他解释道："……因为是由场景来决定人物的活动，而不是由人物的活动来决定场景"（亚伯拉罕等，1982：616）。他是这样表述他那套著名的"第四堵墙理论"的：拉起来的帷幕应该能够让人们看到一个真实场所的存在，就好像人们有刚刚去掉客厅的一面墙那样的感受。简言之，在安托万的眼里，布景所制造出来的环境氛围如果算不上是最重要的，起码也要与剧本本身平起平坐。

二、他在舞台上进行技术革新：巧妙地使用灯光、搭建具有立体感的

精工制作的天花板、设置综合配套的布景等等。最新发明指的是“舞台空间由不同的背景组成，依靠帷幕的开启和闭合来操作这些背景，或者将其分开或者将其拼在一起，这样就能保证演出连续进行”（亚伯拉罕等，1982：617）。

二、他竭力主张表演的协调一致。他认为，所有的演员都只是团队的一个组成成分。任何人都没有权利让自己大出风头而不考虑其他人的存在。跟安托万一起工作，即使是一个大牌明星，也不能炫耀自己的才华，以个人的小成功影响全局，从而损害整体的利益。为了保证这个“整体”的运作，安托万强行规定了适用于所有演员的纪律，做到一视同仁。他还宣称：“一个绝对理想的演员应该能够变成让演奏者得心应手，弹奏出完美和声的一个键盘或是乐器”（巴尔戎，1958）。而这个“演奏者”，就是安托万本人，即导演。

安托万对法国戏剧的贡献，具有划时代的意义。人们可以毫不夸张地说他发动了戏剧技术的革命。

2.2 吕涅-波和事业剧团

一个过于强大的潮流有时会促使另外一个与之对立的潮流产生。新、旧潮流之间的碰撞通常能引起人们的兴趣。

吕涅-波刚出道时只是安托万麾下的一名演员，他后来将他为之效力的艺术剧团改组为事业剧团。后者成了另一个实行舞台创新的场所。

吕涅-波没有局限于对小小舞台的革新，而是致力于向观众提供一个在连续性和流动性中观察生活的视角。细节对于吕涅-波来讲并不那么非常重要，因为精确的表演几乎是不可能的，而且，即便可能，也不能达到完美无瑕的境地。随着照相术的出现，绘画艺术还能保持原样吗？在准确方面，哪一个精细的画家能随便与一名照相师相提并论并与之抗衡呢？所以说，戏剧艺术必须寻找另外的出路以摆脱困境。

吕涅-波与安托万的不同之处在于：后者的戏剧，走的是现实主义或自然主义绘画的道路；而前者的戏剧宛如印象派或更像象征派的绘画。吕涅-波的贡献在于他把戏剧从服务于布景的模式中，即从自然主义的围栅

中解救了出来，而把梦、诗意、甚至是幻想引上舞台。从此，在思想剧、社会或道德剧、真实和固定布景剧之外，出现了纯粹是想象的戏剧、充满了神秘感的仙境般的戏剧。

2.3 群星辉映的战前剧坛

一战前的那段时期为法国戏剧留下了许多闪光的姓名和赏心悦目的作品。我们从中可以找到作为自然主义衣钵传人的于勒·勒那尔及其作品《胡萝卜须》(1900)、奥克塔夫·米尔博及其作品《公事公办》(1903)、爱弥尔·法布尔及其作品《金肚子》(1905)和《公众生活》(1901)。在爱情剧方面，有三个人的名字值得一提：乔治·德·波托-里什及其三部表现爱情的作品《情人》(1891)《过去》(1897)和《老人》(1911)、亨利·巴塔耶及其作品《疯了的处女》(1910)、亨利·伯恩斯坦及其作品《参孙》(1907)和《秘密》(1913)。至于思想剧，我们不能忘却的有弗朗索瓦·德·居雷尔、保尔·埃尔维厄和欧仁妮·布里厄。

艾德蒙·罗斯唐是新罗曼蒂克派戏剧的代表人物。这类诗情画意的戏剧长于抒情色彩的烘托而非剧情的展开。乔治·费多凭借其滑稽可笑的剧作赢得了歌舞剧之王的桂冠。特里斯唐·贝尔纳以生动的文笔在他的喜剧中细腻地描绘了某些极具人情味的典型人物。在通俗喜剧方面，阿尔弗雷德·卡皮和阿尔芒·德·卡亚伟统领了从1900年开始到第一次世界大战前夕这段时间的戏剧舞台。还有一些著名的名字和好的剧本，限于篇幅，我们在此不能一一枚举。我们只能极为简单地罗列了上述剧作家和他们的部分作品。我们将因此而腾出的一部分篇幅留给一个伟大的、不能回避的名字：保尔·克洛岱尔。我们在上一章中已谈及了他的诗歌禀赋。

3. 保尔·克洛岱尔和《缎子鞋》

3.1 基督教的主题

保尔·克洛岱尔自认为是"当今世界唯一一位真正走戏剧大众

化道路，即面向所有的生灵和进入所有的内心的剧作家”（卡斯泰等，1967：50）。事实上，正是由于他在戏剧创作中的成就才使他在生命的最后时刻获得了巨大的荣耀。

克洛岱尔的作品种类多、数量大。仅就戏剧而言，他的创作达20部之多。这使我们挑选他的部分作品予以介绍时感到非常棘手。有些人把《正午的分界》（1905）看做是他的杰作；另外一些人则倾向于《人质》（1909）或《给玛丽报信》（1912）。不过，专家们一致认同的艺术珍品是：《缎子鞋》（1924），这部不朽的作品标志着他达到了戏剧创作的巅峰。

《缎子鞋》的内容是如此丰富，如果我们对这部作品进行概述，便不可避免地要略去很多令人感兴趣的细节。整个故事的情节发生在16世纪末或17世纪初的4天内。地点是西班牙，或者可以这么说是整个世界。这是一部波澜壮阔的史诗，展现了西班牙征服新大陆的场面。故事的焦点是唐·罗多尔格与唐娜·普鲁埃兹之间不可能的爱情。

唐·罗多尔格是一位伟大的“征服者”，其雄心壮志是征服世界。但是，神圣的上帝改变了他，引导他远离了这一狂热的奢望：上帝用对人类的爱取代了其心中征服世界的激情。从遇见唐娜·普鲁埃兹的第一刻起，唐·罗多尔格就坠入情网，爱上了这位有夫之妇，法官唐·佩拉热的妻子。年轻的夫人也感到自己与唐·罗多尔格有着难舍难分的感情。但是，她还是拒绝投入他的怀抱，因为她要信守她在上帝面前发过的誓言。甚至就在她恨不得与唐·罗多尔格一起私奔时，她还在向圣母玛丽亚祈祷，手中拿着她自己的一只鞋，一只缎子鞋：

“圣母玛丽亚，您是这住所的主人和主母，

……

您把守着这住所的大门，尊严的修女，请不要让我成为堕落的诱因！

……

那么，趁着还有时间，请把我的心握在您的一只手里，把我的缎子鞋攥在另一只手里。

我把自己交付与您！圣母玛丽亚，我把我的缎子鞋献给您！圣母玛丽亚，请把我那倒霉的小脚护在您的手心里吧！

我想告诉您，过一会儿我再也见不着您了，而且我就要想尽办法对付

您！而当我试图冲向罪恶时，我顾不了是否跛着一只脚……

当我想跨越您所设的障碍时，我管不了翅膀是否将被折断！我做完了我能做之事，而您呢，请保管好我那可怜的小缎子鞋，把它珍藏在您的怀里吧，噢，令人惶恐的伟大的圣母！”（克洛岱尔，1953:48）

最后，唐娜·普鲁埃兹决定尊重合法的婚姻，放弃追求爱情的幸福。不久，她失去了丈夫，但是后来又与另外一个人唐·卡米耶、西班牙军队的一名指挥官结了婚。这位军官，从前是身份可疑的冒险家，很早就爱上了她，只不过她不爱他罢了。

唐·罗多尔格自己也在尽力抵挡爱情的诱惑。他遵从国王的命令出发去西印度建立西班牙帝国并在美洲进行征服活动。在这段时间内，唐娜·普鲁埃兹接受了唐·卡米耶的求婚，尽管她对唐·罗多尔格仍然一往情深。婚后，唐·卡米耶背叛了自己的基督教信仰，改宗信奉了伊斯兰教，同时也改了名字。唐娜·普鲁埃兹不得不给唐·罗多尔格捎信，向他求救。但是这封急件被送错了地方，在路上一再耽搁，经过十年才辗转送到收信人的手里。当时的罗多尔格，已成为权势极大的总督。读罢求救信后，他立即启程前往营救他的爱人。他最终到达了敌人所驻的城池，而且准备率领自己的军队予以进攻。就在此刻，来了一位谈判代表，她不是别人，正是唐娜·普鲁埃兹本人。她成功地劝说唐·罗多尔格撤走了部队，但是却拒绝跟他走，拒绝离开她生活的城市。相反，她把自己与唐·卡米耶生的女儿塞泰帕托付给他，并且告诉他她要回去炸毁城堡，与它同归于尽。就这样，我们的女主人公在被炸的城堡中身亡。

对于唐·罗多尔格而言，他最终失去了他在人世间的爱人。他只剩下的唯一的爱，就是对上帝的爱。当他在十年后再露面时，已成为一个残废之人，完全丧失了权力。他甚至被贩卖为奴。尽管经历了这种极端的苦难，他依然始终如一地保持着坚定的信念和清醒的头脑，他执著地追求一种真正的生活，也就是永恒的生活。

这部不朽的戏剧作品所表现的中心思想是什么呢？让我们来读一下作者本人所做的诠释吧：“本剧的整体思想奠基于牺牲的精神，这种精神，在我看来胜过在享受的深渊中不能自拔的思想。而且，牺牲之举所带来

的良好效果不仅局限于其源头，还不断地扩展，扩大到了整个世界。享受不到人类幸福的罗多尔格成了戒欲修行者。至于普鲁埃兹，她得到了更高的奖赏，因为一个人的灵魂比一个世界的分量要大。而她就拯救了一个灵魂，背教者唐·卡米耶的灵魂”（克洛岱尔，1953：扉页）。

更有甚者，该剧的主题很像一个中国的传说。这一点也为作者本人所确认：“《缎子鞋》的主题，总之与中国的“牛郎织女”的故事相近，这一对相爱的人每年都要经过长途跋涉前去会面，但总是被隔在银河两边不能相见。罗多尔格和普鲁埃兹也是如此，他们被一种崇高的意志分开了，古人称之为命运……”（克洛岱尔，1953：扉页）。

总之，两位主人公之间无法实现的爱情故事在这部戏剧中具有一种象征意义，即对人类命运的质疑。

3.2 尊严的配角

在《缎子鞋》中，人们可以看到有许多次要人物或陪衬人物出场，这些角色极大地丰富了剧情的发展。他们所起的作用主要是缓解矛盾，将过于绷紧的感情之弦松弛下来，免得崩断。然而，这并不意味着他们的心灵或性格平庸无奇。我们在这里以“中国人”为例，他是罗多尔格的侍从，从小就离开了中国。耶稣会的会士们买下了他，从而救了他的命。千万不要以为这只是一个普通的、无知的、奴颜婢膝的、盲从于主人的奴仆。恰恰相反，读者们会在剧中看到一个性格鲜明的仆人。

“唐·罗多尔格：我想帮助你，你会埋怨我吗？”

“中国人：我的主人，我谦卑地向您老爷请求，但愿您能接受我的观点，即我对您还没有信心。是的，我宁愿在他人手下而不在您手下，为什么我落到了您的手下呢？”

不言而喻，中国人很感激他的主人。但是他敢于反驳他。他自认为，在智力上，即使算不上比他的主人水平高，至少也与他处于同一水平：

“被惹恼的中国人：可是我读了您给我的所有的书，我能够把它们从头到尾地背下来。莱昂兄弟认为我懂得跟他一样多。”

在信仰方面，中国人宁愿保持自己的独立性：

"您谈到精神方面的变化，您认为这会让人感到愉快吗？谁会喜欢别人把自己的肾脏换个位置呢？我的灵魂就是那样，我很不喜欢别人插手，不喜欢别人按自己的想法摆弄我。"

当唐·罗多尔格对他进行威胁说："我要给你洗礼，我要离你而去。你可以回中国了。"中国人一点也不退让，断然回答道："这是我最珍贵的心愿。"此外，他还把自己看成是上帝安排在罗多尔格身边的人，"为的是给罗多尔格一个机会来拯救自身的灵魂"。他还说道："……确切地说，他才是我的奴仆，而不是相反"（引自《缎子鞋》）。你们现在看到了，这是一个多么坚强和骄傲的灵魂！

4. 两次大战期间的法国戏剧

4.1 推动者的贡献

两次大战期间在戏剧方面表现出来的鲜明特点是反映基督教主题的剧作较多，其中的代表作品是我们在上文介绍过的《缎子鞋》。然而，当我们阅读原作时，我们的第一印象是这部名作不能搬上舞台。事实上，正是由于让-路易·巴罗（演员和导演）按照舞台艺术的要求对其所做的适当删节和改编（1943），才使表演获得了空前的成功，激发了观众的巨大热情。

这一时期戏剧的繁荣发展不仅仅得益于作家们的丰富创作，而且主要归功于像让-路易·巴罗这样的推动者们。另外一个推动者雅克·高波，又名"老板"，对戏剧的兴旺发达起了非常重要的作用。可以这么说，他在戏剧界享有盛誉，领导了两次大战期间的所有戏剧活动。作为《新法兰西杂志》的社长，他在这本杂志上发表了题为《论戏剧改革》的文章，表达了他关于在戏剧界进行广泛改革的最初想法。不久，他创建"老鸽棚剧团"，培养了一支活跃、热情、训练有素的演员队伍。由于缺少文字资料，我们很难对其推行的改革内容进行系统的总结，我们只能特别指出：他捍卫"真诚的戏剧"，鄙视虚浮的光彩。他认为，演出的成功只能凭借演员的演技，

即使演出全无布景又有什么关系！

雅克·高波的事业由他的所谓“高波”弟子们继续下去。当他在巴黎终止了戏剧活动，与他的几位忠诚的追随者一起将舞台搬到勃艮第地区时，“四人联盟”接过了接力棒。这是一个由四位伟大的私人剧团的经理组成的团体。

乔治·皮托埃夫：他在俄国开始演员生涯，后来定居巴黎。他让巴黎的观众了解到许多外国戏剧，其中有奥斯卡·威尔德、沙弗、艾伯森、托尔斯泰、高尔基等人的作品。他还将法国的戏剧引向了世界。他的妻子鲁德米拉，被认为是这一时期最伟大的戏剧演员之一。在她同时代人的眼里，几乎没有她不能扮演的角色。

夏尔·迪兰：他先是“老鸽棚剧团”的成员，然后又组建了自己的剧团，取名“车间”。他不仅扮演了众多伟大的角色，而且还创办了一所戏剧艺术职业学校。这位伟大的剧团团长不仅培养出了掌握戏剧演出技巧的演员、哑剧演员、舞蹈和杂技演员，而且，他还是个伯乐，发现了一批优秀的新人。

加斯东·巴蒂：他创办了一个名为“异想天开的同伴”实验剧团。作为导演和戏剧理论家，他从未在他执导的剧作中担任过角色。他大概受表现主义的影响，认为应该肯定布景和照明的至高无上的地位，摈弃强调文本优先和夸大演员作用的观点。他尤其致力于制造“戏剧气氛”，因其导演风格的大胆超前而常常成为批评的靶子。

路易·儒韦：在投身戏剧的头几年，他也在“老鸽棚剧团”工作。人们说他是一个无所不能的人：舞台装置员、舞台监督、布景师、细木工匠、电工、服装管理员、置景工、提台词的人、秘书、教师，首当其冲的自然是演员。他首次获得的巨大成功源自导演于勒·罗曼的作品《江湖医生》(1923)。“路易·儒韦是一位热爱明晰和朴素的戏剧技师。他的导演以细腻见长，既尊重传统又符合现代人的口味，将二者结合得和谐一致。他极为重视文本，并且像吉罗杜那样认为一部伟大的戏剧，首先是用漂亮的语言表现出来的”(卡斯泰等，1967：121)。

4.2 三个叫"让"的戏剧作家

从某种范围讲，这一时期在戏剧界占主导地位的是三位叫让的剧作家：让·科克托，诗人、小说家、评论家、电影艺术家、画家和剧作家，他所有不同种类的作品都反映出他是一个与现代性紧密相连的人；让·吉罗杜，小说家、剧作家，他在这两方面创作的所有作品几乎都获得了成功；让·阿努伊，小说家、剧作家，偏爱典型和纯正，毫不留情地揭露生活中的丑陋。

让·科克托几乎参与了他那个时代所有的先锋派运动：未来主义、达达主义、立体主义等等。尽管超现实主义者把他排斥在他们的运动之外，他还是在一段时间内追随了这个伟大的文学流派。他在戏剧方面的巨大成功主要体现如下：通过《俄耳甫斯》(1925)，他将希腊神话搬到现代；通过《圆桌骑士》(1937)，他唤醒了我们对中世纪的好奇心。《打字机》(1941)是一部揭示内心灵魂秘密的心理剧作。《可怕的父母》(1938)反映的是资产阶级的生活，通过该剧，他成功地对通俗戏剧进行了革新。我们将在后文把这一部作品作为范例来详加阐述。

科克托竭尽所能在其作品中进行创新。但他有时目标过高，反而破坏了其创作的协调性。另外，某些大胆的场面也让那些守旧的观众感到不快。

让·吉罗杜很晚才投身于戏剧创作，但是他在这一领域所取得的一系列的辉煌成就使他的小说黯然失色。在路易·儒韦导演的帮助下，他通过《西格弗里德》(1928)这部戏的上演确立了自己剧作家的地位。该剧从其小说《西格弗里德和利穆赞》(1922)改编而来。这部作品的巨大成功标志着戏剧凭着诗情脱离了自然主义和心理主义的框框。吉罗杜把儒韦看作是他的第二个缪斯。这两个人的名字在戏剧界家喻户晓。可见，剧作家和导演之间的联手合作结出了多么丰硕的成果！

吉罗杜创作的基本主题主要是围绕着人与世界的和谐关系展开的。作为拉辛古典主义原则的忠诚追随者，我们的剧作家在主题的选择上没有太多的新意。例如，他创作的喜剧《第 38 位晚宴东道主》(1929)，作者自认是第 38 位处理同一神话题材的人。《朱迪特》(1931)的故事改变了

传统的写作手法，但是这种变化主要反映在情节的发展上，而没有体现出形式的创新。《间奏曲》(1933)和《埃莱克特》(1937)也都不能算有什么崭新的主题。反之，他努力关注重大的社会问题，并致力唤醒观众追求永恒真理的兴趣。因此，在《特洛伊战争将不会爆发》(1935)这部剧作中，他描绘的完全不是一场历史上曾经发生过的战争，而是他对当代人剧烈的内心冲突所进行的深刻反思。观众们在这部戏里能够觉察出作者影射的是即将爆发的威胁欧洲甚至可能威胁全人类的残酷战争。

吉罗杜不仅仅对道德教育极为重视，而且还非常看重所谓的"戏剧"风格。"吉罗杜的句子源源不断地自然产生，调动的是一种微妙的和不引人注意的带点儿情欲的激情，这归功于词语的谐音效果和节奏灵活的韵律"(卡斯泰等，1967：134)。简言之，吉罗杜的戏剧因其高雅的构思和别致、有力的文笔而变成了"经典之作"，与那些伟大的剧作家的作品齐名。

让•阿努伊在年少时就对戏剧表现出了强烈的兴趣。他最初的作品如《黄鼠狼》(1932)和《橘子》(1933)并没有获得成功。但是作者没有因此而气馁，相反，他倒下定决心，全身心地献身于戏剧，只以戏剧为生，最终获得了一系列成功：《没有行李的旅客》(1937)、《野女人》(1938)、《昂蒂戈纳》(1944)。这最后一部作品不仅让他跻身于抵抗派剧作家之列，而且使他名扬剧坛。《昂蒂戈纳》取材于古希腊。作家给古代的悲剧题材注入了现代元素，鞭挞政治秽行，歌颂独立、纯洁的人格。

阿努伊的作品数量大、种类多。我们能从中找到幻想(《窃贼的舞会》，1938)、幽默(《云雀》，1953、《排练或受惩罚之爱》，1950)、讽刺(《可怜的比托或人头晚餐》，1956)和反抗(《昂蒂戈纳》，1944)的成分。从整体上看，作者的创作风格介于通俗戏剧和先锋派戏剧之间。他塑造的那些人物每日生活在失败的痛苦状态里，时时刻刻与社会规范发生着冲撞，这是他戏剧创作的基本主题。他的风格随意，有时还故意表现得粗俗不堪。从这个意义上说，他所使用的语言与自然主义的风格如出一辙。

阿努伊从事戏剧活动一直持续到战后，甚至延续到了 20 世纪 80 年代。他一生写了大约 35 部剧本，而编导的数量比这还多。

4.3 让·科克托和《可怕的父母》

如果人们把超现实主义当作一场艺术冒险活动，而不把它看成一类文学思潮的话，人们或许能把科克托划入超现实主义作家的行列，尽管据我们所知，他从未成为安德烈·布勒东集团的一员，而且他的大名也没有被列入显赫的超现实主义者的名单之上。然而，在习惯了当代现实主义作品的中国人眼里，科克托的某些作品简直是太具有超现实主义特性了。我们以《可怕的父母》为例，从中国人的视角对其进行分析。

安德烈·布勒东认为对潜意识的探索提供了评价人类活动动机唯一有效可行的基础。长久以来中国人对潜意识的存在知之甚少。我们的当代文学常常只反映意识存在方面的内容。一切都应该符合逻辑，一切都由理性来执掌。在读完一部作品的最初几章之后，我们有时便知晓了故事的结局是什么。英雄总是英雄，从来都没有一点儿缺点。一个傻瓜，只能是无可救药的傻瓜，所做的只能是蠢事；一个坏人，必然是彻头彻尾的坏人……我们太习惯于这类描写了，以至于我们初次阅读科克托这部作品时，便有一种别开生面的感觉，会被它那对潜意识的探索所感染。

伊冯娜非常爱他的儿子，但不是出自母亲的那种纯粹的爱，一种多少有些乱伦的情结混杂其中，可她自己却浑然不知。这是她的潜意识在作怪，潜意识支配了她的行为。受强烈的嫉妒所驱使，儿子米歇尔在外过一夜都会使她感到十分痛苦，极度的焦虑常常折磨着她。

在常人看来，儿子离开母亲的爱巢是非常自然的事情，就像小鸟长大要自由飞翔一样。一位正常的母亲会对这种变化感到欣喜。但是伊冯娜却相反，她无法面对儿子要长大、独立的现实。她总是要掌控儿子的一切，决不撒手。

"你答应考虑他的婚事了吗?"她妹妹莱奥尼问道。

"米克还是个孩子"。伊冯娜回答说(科克托，1955：33－34)。

在她眼里，米歇尔虽然已 22 岁了，还算不上是个年轻人，仍然只是一个不能离开母亲怀抱的孩子。

"自从米歇尔一降生，你就欺骗了乔治，你开始冷落乔治，只管照料米歇尔……"莱奥尼对伊冯娜说道(科克托，1955：28)。

事实上她发疯似的迷恋着儿子，对自己的丈夫不理不睬，但是根本就没有意识到自己的内心是如何想的。

伊冯娜："可能米歇尔也在欺骗我……我是说……跟我说谎。"

莱奥尼："这个词用对了，改口也没用……"（科克托，1955：31）。

这就是她不假思索便脱口而出的一个动词"欺骗"，明白无误地表明了她对儿子所付出的爱的性质。

米歇尔："索菲！你怎么了？"

乔治："首先，我觉得像你这样年纪的孩子一直对你妈妈直呼索菲是失礼的行为"（科克托，1955：36）。

伊冯娜回答说这不是什么严重的问题，因为这是一个出自儿童文库的旧的逗笑话。这一回答也显示出了她未言明的情感。

因此当儿子向她宣布他的确跟一个年轻姑娘马德莱娜来往时，她勃然大怒，并威胁说要采取措施把他关起来，不让他再见那女人。当她得知米歇尔最终属于另外一个女人时，她简直不能活了，感到自己在这个世界上是个孤苦伶仃的人。最后，她服毒自尽。作者成功地展现了这种为摧毁性的激情所驱使的潜意识之爱。面对这种艰难的心理探索，观众或读者怎能不为之动容？

唯物主义认为存在决定意识。因此，一个人的推理能力，以及他的行为模式往往取决于他生活的环境。即使这一学说从总体上看是成立的，但却不能让我们忘却重要的一点，即：促使一个人采取行动的个人动机。换句话说，人们如何对出自同一环境的每个个体在行为上表现出来的差异进行解释呢？

在《可怕的父母》中，人们几乎看不出各个人物的社会环境。作者描述了最简单的背景。他想"写一部现代的、不加装饰的剧作"。他在序言中写道："我取消了电话、信件、仆人、香烟、逼真的窗户布景，甚至还取消了那限定人物身份而且总是令人深感疑惑的家族姓氏。"

就这样，科克托的主人公们都按照自己的本能和动机来行动。我们在上文中提到的伊冯娜就是一个典型的例子。她的妹妹则成为另一种典型。如果说剧本里所有其他角色的行为都或多或少地带有盲目性的话，妹妹莱奥尼却相反，总是很好地筹划自己的行为。在整个故事情节的展

开过程中，什么也逃不过她的眼睛。她预料到伊冯娜对米歇尔初恋的反应。她让米歇尔的父母同意去拜访马德莱娜。在拜访之后，她也注意到了两个年轻人的失望情绪。随后，她想办法扭转局面，领马德莱娜到米歇尔家里。总之，她是一个头脑清醒的人，善于推理和谋划一切。然而，人们还是看不出她的性格如何，什么样的外部因素推动着她这样行事。剧作家没有把她置于具体的社会环境中来描写。可以这么说，她的所有行为都出自"她对井然有序的癖好"。

有时作者也借助人物的话语来描写环境："像小山一样的脏床单堆放在漂亮的房间里"、"乔治会在布满了灰尘的设计桌上写他的打算"、"已堵塞了一周的浴缸还未被疏通"（科克托，1955:27）等。但是这种乱七八糟的环境更多地反映了人物的内心，而非影响他们行为的根源。

简略地说，作者几乎没有依靠外部因素来支配其人物的行动。他只是局限于记录他们的行为，这些行为有其自身的动机，而动机可能是最强大的推动力。所以他描写的少，表述的多。

《可怕的父母》就是这样由"一系列场景构成。在这些场景里，心灵和情节的突变，在每一分钟，都推到自身的极限"（科克托，1955:序言）。该剧以其急促奔放的节奏紧紧地抓住了我们的心，让我们屏息到最后一刻。

毛泽东曾说过："在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级、属于一定的政治路线的"（毛泽东，1966:331）。根据这一观点，艺术或文学应该给公众带来道德上的教益。我们可以看到中国的剧作家们常常对某一个人物表现出敌视或同情的态度。他们有时甚至竭力主张某一种主义。然而，在《可怕的父母》中，一切都完全不同。我们看到的是另一种艺术理念、另一种表现形态。该剧只叙述了一个行为，没有好或坏的界定。作者没有表态，没有捍卫任何一种事业，也没有对任何一个人物进行评判。观众也不能在他塑造的人物中简单地确定谁好谁坏。

伊冯娜百般阻挠儿子的幸福。可是她并非恶人，她没有意识到自己做了坏事。最后，她宁肯自杀，也不愿去伤害自己的儿子。

乔治与一个年轻女子相好，欺骗了自己的妻子，但是他并不是坏人。家里已经没有夫妇间的幸福生活，他在外边寻找婚外情也就不会令人十分反感。

莱奥尼对马德莱娜说:“他不是恶魔,乔治还是个孩子,他没有意识到”(科克托,1955:132)。莱奥尼对乔治的判断是准确的。

至于莱奥尼自己,她在行动时总是预先筹谋。可以这么说,她引导着剧中所有其他人的行为。她也不是坏人。在她身上,也是“潜意识”在起着作用。跟所有人一样,她既不心地善良,也非铁石心肠。她为姐姐的事鞠躬尽瘁,尽力帮她摆脱困境。最终,她挽救了两个年轻人的幸福。她所有行为的目的只有一个,就是要在绝境中找到出路。最后的结局应该说不算太惨。

关于马德莱娜和米歇尔这两个年轻人,他们宛如山上的泉水一般清澈,但是,他们也有做错事的时候。

另外,这五个人物的行为都不是一成不变的。有许多的“突变”、“拐弯”、“冲动”和“反复”。这些行为俨然构成了一个整体。推动情节向前发展的,不再是好与坏的冲突,而是人物之间、甚至是一个人物内心的不同倾向的矛盾。

在中国,很少能找到如此抹去作者印记的作品,剧作家扮演的不再是道学家的角色。而中国的某些作家的情况却仍然如此。关于道德的这种思维方式着实吸引了我们,并督促我们进行思考。

4.4 讽刺喜剧

一些作家走的是遵循通俗喜剧的传统之路:萨沙·吉特和马塞尔·阿夏尔便是两个有名的例子;另外一些作家选取的是令人发笑的抒情闹剧的创作道路:费尔南·克摩兰克则是其中的代表;还有一些人献身于讽刺喜剧:于勒·罗曼和马塞尔·帕尼奥尔将他们两个人的名字永远地刻在了法兰西戏剧史上,前者创作了《江湖医生》(又名《医学的胜利》1923),后者写就了《托巴兹》(1928)。我们在此将简单地介绍一下第一位剧作家。

于勒·罗曼:人们倾向于把于勒·罗曼的作品当作阐明一致主义理论的简单例证。如果单词“一致主义”取的是“在法国传统的文学流派中对个人主义的反拨,是观察世界的唯一态度和唯一视角”之意的话,那么他就

是十足的一致主义者(马里翁,1971:431)。因为,他的一致主义理论尤其在其系列小说《善良的人》(27 卷,1932—1947)中得到了充分反映。在戏剧方面,剧作家在讽刺喜剧的创作中表现出了无与伦比的才华。凭借着《江湖医生》,他成功地使自己的描写取得了漫画般的夸张效果。不过,这类本质属一致主义的诙谐喜剧与他的系列小说相比,又有许多不同之处。

《江湖医生》的巨大成功使人们接受了罗曼这位讽刺喜剧作家。在这部三幕剧的闹剧中,我们的剧作家刻画了一个主人公:克洛克医生,这个角色成为法兰西戏剧最著名的人物之一。

克洛克医生在买下帕尔帕莱医生无人光顾的诊所时向他的这位同行说道,他曾经"在方圆几千里的范围内,而不是只在外省的一个角落里"无照行医,而且他还打算在村子里实行一种奇特的疗法。他宣称自己已经掌握了"医业的真正的精神和真正的目的",因为从孩提时代起,他就总是满怀热情地浏览"报纸上刊登的医疗和药品广告"(第一幕)。

克洛克在帕尔帕莱的旧诊所刚安顿下来,便马上让人击鼓在全村发出通告说,克洛克医生"每星期一上午,从 9 点半到 11 点半,对本镇居民实行完全免费的诊治"。然后,他又与药剂师和小学教员接触,他们很快就成了他的宣传工具。凭着他的诡计多端,他吸引了越来越多的病人,并且在诊病的过程中巧妙地询问他们的收入有多少。他说服病人相信自己得了严重的疾病,因为他认为,"那些身体好的人只是根本不知道自己的病情罢了"(第二幕)。

克洛克不久便发了大财。镇政府的大酒店已改建成医疗大厦。人们从四面八方涌来请他治病。三个月后,帕尔帕莱回来看他的这位同行。他对这天翻地覆的变化感到震惊。而克洛克则向他显示了其"治疗方法"的原则:先从持中立态度的、将信将疑的那些人中筛选,"让他们按照治疗病人的方式生活"。他说道:"我让他们卧床,同时观察他们的反应……"帕尔帕莱也被他说得以为自己生了病,并且最后也请克洛克医生诊治(第三幕)。

我们从中可以看出该剧已经超出了对医疗行业,这个许多剧作家都曾经探讨过的一般主题的单纯讽刺。克洛克的胜利与其说是对业界,还不如说是对人类的质疑。我们的主人公很有可能也是其他职业或行当的

骗子手。就像他对帕尔帕莱夫人所说的那样:“在医疗界,情况的确如此。也许政界、财界和圣职等领域也是这样,不过我还没有试过”(罗曼,1924:43)。因此,人们透过这出喜剧的荒谬能够从中察觉到更具普遍性的苦涩的寓意。

5. 二战后的法国戏剧

5.1 莫里亚克和孟泰朗

在二战后初期,有四位伟大的小说家在戏剧界留下了他们的印记:弗朗索瓦·莫里亚克及其作品《阿斯莫德》(1937)和《失恋的人们》(1945)、亨利·德·孟泰朗及其作品《死去的王后》(1942)和《圣地亚哥的主人》(1947)、让-保尔·萨特及其作品《禁闭》(1944)和《肮脏的手》(1947)、阿尔贝·加缪及其作品《误会》(1945)和《加利居拉》(1945)。我们在此介绍莫里亚克和孟泰朗。我们捎带着讲一讲另外两位作家,因为萨特的剧作似乎或多或少是对其哲学思想的阐释。加缪的剧作虽然不如他的小说重要,但对我们理解这位大师的“荒诞”学说不无裨益。此外,我们在前面的第11章和第12章里已经分别对这两位作家进行了比较详细的分析。

莫里亚克从写诗开始了他的文艺创作。随后他成为大众认可的小说家,我们在第5章里已对他进行了评析。但他同时也是一名伟大的剧作家,尽管他很晚才受到舞台艺术的吸引。他的剧本(尤其是《阿斯莫德》和《失恋的人们》)所获得的成功,以及他在随笔和评论方面取得的成就都为他的荣誉抹上了一笔重彩。

莫里亚克的小说和他的戏剧作品极为相似。可以这么说,他的许多小说是戏剧形式的小说,因为,几乎小说中的所有人物都围绕着一个主要人物来活动,就像戏剧情节也是围绕着一个主要的人物展开一样。无论是在小说中,还是在剧本里,莫里亚克都常常把他的主人公塑造成呈现危象的人物。在莫里亚克作品中我们看不到时间的延缓性,它已被时间的强度所代替。至于故事展开的背景,主要是他的家乡波尔多地区,他在那

里度过了自己的童年。

莫里亚克把《阿斯莫德》看成是他的第一个剧本。阿斯莫德是谁或者说是什么？其实，这不是一个真实存在的人物。在《旧约》里，《多比传》把它描绘成一个追求下流享乐的恶魔。这个恶魔以瘸腿魔鬼的形式出现，他掀翻人家的屋顶进入室内，窥视人类内心深处最隐匿的秘密。在这部戏中，谁是“阿斯莫德”的化身？似乎是阿里·法宁，因为这个年轻人成功地抓住了女房东的心，他是一个有诱惑力的英国小伙，来到波尔多乡下度假，住在马塞尔·德·巴尔塔这位38岁的寡妇家里，借以提高一下他的法语水平；或许是巴莱兹·库蒂尔，这位家庭教师，这位因思想不良而被革除圣职的前修道院院士，这个专横的“现代伪君子”在引诱一名小学女教员后又把她甩了，转而追求一个更加诱人的猎物巴尔塔夫人；再或者是扰乱感官的孤独，是强者支配弱者心灵的权柄……但无论如何，阿斯莫德确确实实地存在着。莫里亚克笔下的人物无一能避开它。

在《失恋的人们》中，德·威尔拉德这个人物，这名前军官很容易让人们联想起巴莱兹·库蒂尔这个角色。因为，他们都属于同一种类型：苛刻且有极强的统治欲。德·威尔拉德住在朗德的另一处宅邸，他的妻子背叛了他，他与两个女儿生活在一起：长女伊丽莎白和幼女玛里娅娜。父亲以多少有些乱伦的感情爱着大女儿，尽管这是一种柏拉图式的爱。他对她的管治是对其精神的专制。相反，他对小女儿却满不在乎，因为她太像她的母亲了。还有一个叫阿兰的年轻人后来闯入了这个不稳定的家庭。这个小伙子爱上了伊丽莎白，她也决定嫁给他。但是父亲不愿意和钟爱的女儿分开，不择手段地阻止这段和谐美好的婚姻。他试图激起伊丽莎白对这个年轻人的反感，声称玛里娅娜和阿兰已经相爱很久了。照他说来，如果玛里娅娜失去了阿兰的爱，就会自杀。伊丽莎白听了这话，情绪激动，决定牺牲自己，成全妹妹的幸福，挽救妹妹的生命。阿兰将和玛里娅娜结婚，但是他不能忘掉对伊丽莎白的爱。在一次会面时，这两个相爱的年轻人彼此拥抱在了一起。阿兰想携伊丽莎白一起私奔，她开始时同意了。尔后，在意识上已成为父亲囚徒的她，又回到受控制的状态中，继续受父亲的摆布。相爱即意味着饱受痛苦的折磨，这几个人物便成了失爱者。

难道读者们没有在《失恋的人们》中看到另一个越扭越紧的“蝮蛇结”

吗？事实上，莫里亚克戏剧的主题常常是对其小说主题的拓展。只是在那些没有添加叙事佐料的剧本中，对话更加直白，更加无情。

5.2 孟泰朗的悲剧世界

亨利·孟泰朗出身于贵族家庭，其伦理道德观带有明显的贵族烙印，年轻的亨利是在纳伊的私立学校上的学。他喜爱体育和动感的生活：他在14岁去西班牙度假时学会了斗牛，并在1926年的一次表演中身受重伤；1915年，母亲去世后他应征入伍，先后在东线和西班牙打仗，并于1918年身负重伤；他踢足球，而且还在奥运会上夺取过百米赛跑的名次（1924年）。作为杰出的抒情作家，他讴歌男性的雄健和勇敢的力量。"你是法国文学界最强大的力量。"罗曼·罗兰在给他的信中幽默地说。

但是他更醉心于艰难的文学事业。最初的荣誉来自两部小说：《古罗马的斗兽者》（1926）和4卷本的《少女们》，包括《少女们》（1936）、《对女人的怜悯》（1936）、《善良的魔鬼》（1937）、《麻风女》（1939）。这些小说分析细致深刻，语言准确鲜明，显示出了他在心理观察方面的才能，同时也反映出他对女性道德的蔑视。

从40年代开始，他的戏剧创作进入高峰期。他先后写出了许多优秀的剧目：《死去的王后》（1942）、《无父无母的儿子》（1943）、《马拉特斯达》（1946）、《圣地亚哥的主人》（1947）、《别急，等一等再说》（1949）、《别人怀里的女人》（1950）、《王子是儿童的城市》（1952）和《波尔-鲁瓦雅尔修道院》（1954），正是这些作品的演出，使他几乎成为法兰西民族最伟大的剧作家。尔后，《唐璜》（1959）、《西班牙红衣大主教》（1960）、《内战》（1965）等三部剧作又陆续上演。"对我而言，只有一种形式的戏剧配得上戏剧的称号，那就是心理剧"（博马舍等，1984：1565）。孟泰朗寻求的不是机械地安排一个情节，他选择反映内心生活的戏剧，一种能成为"探索人类题材"的戏剧（博马舍等，1984：1565）。他因此明确地宣称自己走的是传统的古典之路，试图"凭借最大限度的真实、强度和深度来表达人类心灵一定数量的活动"（博马舍等，1984：1565）。从他的戏剧创作中偶尔能寻觅到高乃依、莫里哀对他的影响。但是只有拉辛才是他的宗师。他从拉辛身上借

鉴了许多主题和结构。比如在《巴西法埃》中重现《费德尔》(1677)的主题;在《别人怀里的女人》中重铸了一条地狱般的爱情锁链等等。由此可窥见孟泰朗对戏剧的追求:情节的一致和简约、结构的严谨以及在人物对白中对语言创造的偏爱。我们可以毫不夸张地断言,孟泰朗从博大精深的法国戏剧艺术中吸收了广泛的营养(博马舍等,1984:1565)。

从表面上看,孟泰朗的戏剧阐释了崇高伟大的伦理学。主人公竭尽全力拒绝卑劣和妥协的行为。但实际上,他所塑造的那些前后言行不一、变化不定、追求虚无的人物反而常常能够战胜胸怀理想的人物。孟泰朗建筑了一座崇高的大厦,然后又把它瓦解和摧毁了。另外,他展示了"只为张扬个性而构建的道德的虚妄,这种道德观缺乏对人类的关爱和形而上的视角。那些不爱人类、蔑视人类的人在这个世界上没有立足之地。应该爱自己的同类,唯有如此,人们才有权告诉他们,如果有必要,还可以以严厉的方式告诉他们,能够拯救他们的真理是什么"(布瓦岱弗尔,1963:339)。

《死去的王后》是一部三幕散文剧,凭借此部力作,当时已是著名小说家和随笔作家的孟泰朗成为观众注意的剧作家。作品的素材取自 17 世纪一部西班牙作品,故事情节则在 14 世纪的葡萄牙展开。让我们重点介绍作品的主要思想:

老国王费朗特对儿子佩特罗的平庸无能颇为担心,出于国家安全的考虑想让他与傲慢的纳瓦尔公主结婚。但是只想着个人幸福的佩特罗却爱上了一位宫廷贵妇,温柔的伊涅斯·德·凯斯陶。费朗特发现儿子已经和伊涅斯秘密地结婚,便把他关进了大牢,并想方设法取消婚约。最后他听从大臣埃加斯·科劳的建议,准备处死伊涅斯。

该剧展示了这个聪明而又冷酷无情的老人如何走向以极端结局收场的全过程。尽管他对伊涅斯表示同情,甚至还向她袒露了自己对权力的厌倦之情,但他最终还是屈从于对生活的憎恶心态,而且他也不愿意表现得软弱无能。伊涅斯是个单纯和宽厚的人,她不想反抗老国王,她认为自己能够感动他,因而向他言明自己与王子已经有了身孕(第 3 幕第 6 场)。然而这一秘密非但没有博得国王的同情,反而促使他痛下杀手:"无用的行为,致命的行为。但我的愿望激励着我这样做,我犯了个错误……"(第

3幕第7场)。当他在众人面前以国家利益的名义为其做出的杀害决定进行辩护时,死亡的脚步也在向他逼近。他在临终前明白无误地招认道:“我不用再撒谎了”(第3幕第8场)。所有人都离他而去,围在伊涅斯的尸体旁。佩特罗追封她为王后。

这是一个道貌岸然而内心虚弱的人,人的本性已被权力、专横和孤独所腐蚀败坏。毫无疑问,孟泰朗想创作一部充满悖论和反命题的剧作。他有意识地停留在主人公内心深处最晦暗的层面上,那里是骄傲、软弱、干涸的心灵和摧毁的力量。我们首先看一下悖论方面的内容。国王费朗特是矛盾的焦点,“他每时每刻都在演戏,按照政治准则与他人保持着傲慢的距离,以此来掩饰自己的软弱”(博马舍等,1984:1565)。孟泰朗描绘了这位暴君矛盾的生活信念:一方面,他渴望集权统治以满足自己的欲望;另一方面,他又需要保持自己内心的平静与和谐。这是一个被自己打垮的人物:在第1幕中支撑他的是“国家利益”(“我,作为国君”),第2幕中他开始动摇(“我花时间重做我曾经做过的事情,但结果却大不如从前”),在结尾时他看到的是自己意志的瓦解(“我为什么要杀她?”)(博马舍等,1984:1567)。他的恶毒源自内心的空虚、孤独和蔑视人类的情感。他听任情绪的摆布,落入了罪孽的圈套,只有死亡才能挽救他,这似乎就是该剧的主题。我们再来分析一下反命题的内容。“通过他塑造的人物表现出相互对立的两种命题原则:做作的崇高和自然的傲慢、公众人物的义务和个体追求的幸福、狂妄自大和奴颜脾膝、故意的天真和不肯定的伪善。[……]王子体现男性的原则,而伊涅斯则完全代表了女性的尊严”(博马舍等,1984:1567)。唯有伊涅斯表现出天真和纯洁,但是这种天真和纯洁遭到了断然拒绝。与她的愿望相反,她怀着的孩子反而成了谋杀的主要动机。

作为剧作家,孟泰朗受到古典模式的深刻影响:情节是朝着既定的方向逐步展开的,剧情达到高潮即意味着悲剧的收场。他还注意在人物的独白和对话中渲染抒情的气氛和巧妙地使用比喻,创造出优美轻柔的风格,从而突出了画面的美感和力度。

6. 新戏剧

6.1 概况

在 20 世纪 50 年代，与新小说同时出现的是"新戏剧"。这不是一个文学流派，甚至也算不上一个稳定的艺术团体，而是批评界使用的一个词语，指称这一时期出现的先锋派戏剧的所有表现形式。人们也称之为"先锋派戏剧"、"反戏剧"或者"荒诞戏剧"。卡斯泰和苏瑞认为，"新戏剧是与荒诞世界作斗争的人类状况的一幅写照"（卡斯泰等，1967：173）。但是，从更具体的角度看，这种有着不同名称的戏剧新在哪里呢？下面是梅托·多米尼克和拉布·伊莎贝尔对新戏剧所具有的特点进行的简短介绍（梅托等，1986：287—288）。

一、取消情节和打破时空观念。舞台上要么充斥的是一系列不连贯的故事，如尤内斯库的《秃头歌女》（1949），剧中始终未见歌女出场，人物只有史密斯夫妇、马丁夫妇、一名女佣、一位消防队长，他们漫无目的，甚至语无伦次地闲谈，凸显了小资产阶级百无聊赖的生活；要么是空荡荡的场景，如贝克特的《啊，美好的日子》（1961），表现的是一个女人，被沙土掩埋到脖颈，在那里独白，只为寻找生存的理由，没有确定的地点，连时间也似乎停滞不前。

二、摒弃心理分析。人物被没有社会和道德特征的丑角所替代，他们在舞台上表达自己的烦恼与孤独。如尤内斯库所著《椅子》（1951）中的两个老人，他们居住在荒岛上，终日无所事事。为了排解心中的烦恼和悲哀，他们组织了一次招待会。剧终时空椅子塞满舞台，每一把空椅代表一位无聊的客人。剧中的人物有时近乎于木偶和小丑。

三、使用可笑的语言。日常语言的僵化和空洞，突出表现在剧中人谈吐时借用了大量现成的句子（它们被并列使用，制造出了喜剧效果），满嘴陈词滥调、口误和滑稽的模仿。如果说语言中缺少生动鲜活的思想的话，它却暗含着暴烈的成分：《秃头歌女》终场时，人物之间竟打起了口水仗！

四、轻话语，重场面。在舞台上增加了道具的摆放量，它们没有实用功能，但蕴涵着象征意义。还借用了马戏团、哑剧和歌舞表演的手段。

五、混合各种色调。在“反戏剧”中悲剧和喜剧紧密地联系在一起，因为，如尤内斯库所说的那样，它们是“荒诞的两面”（梅托等，1986:287—288）。

换句话说，剧本的结构没有遵循“古典”或是“传统”的戏路：情节发展不再出现骤变，而从前这一类突变必须等到结局时才见分晓。严格意义上的情节已不复存在或者说几乎不存在了。观众主要通过人物在舞台上所讲的一系列可笑和荒诞的话语来推测它们的影射意义。

至于人物，他们大同小异：看不出所属的社会等级和内心活动，他们没有明显的性格特征。因此，很难发现能够将他们彼此区分开来的东西是什么。他们所说的话常常可以互换。

在文本方面，使用日常的大众语言已成通例，剧中到处泛滥着平淡无奇的套话。不过，语言常常不是被当作交际工具来使用的。语言显得支离破碎，不具有人们平时赋予它的含义。此外，手势和肢体语的使用也极受重视。

从演出的听觉和视觉效果看，人们大量借助了声音、光线、尤其是各种器具。人们充分调动这些视觉和听觉因素的作用在于强调它们的象征意义，而非体现它们的实际功用。

最后，喜剧元素和悲剧元素在这些剧作中混合在一起，这种情况在先前时期的作品中比较罕见。

6.2 贝克特及其作品《等待戈多》

萨米埃尔·贝克特1906年出生于都柏林，是先用英语而后改用法语写作的爱尔兰作家。22岁时，他去了巴黎，在巴黎高等师范学校担任英语辅导教师。他最先写小说，身后给我们留下了众多不同体裁的作品：诗歌、随笔、短篇小说、戏剧、电影、翻译……甚至还有录音文字。1953年之前，他还不为公众所熟知。他的好几部作品都遭到了出版商的拒绝，就连《等待戈多》在巴比伦剧院上演前也不只被一位导演否定过。然而，

正是这部剧作令贝克特一举成名。如今，批评界把它看成是20世纪法兰西文学创作活动中最富有创新意义的作品之一。1969年他获得诺贝尔文学奖，这是对他的所有文学成就的最高奖励。

《等待戈多》，是一出没有真实故事的两幕剧。我们首先看一看第一幕发生的事情。

一天晚上，乡村路边一棵干瘦的树旁，有两个流浪汉维拉迪米尔和埃斯塔贡正等着一个叫戈多的人的到来。他们除了知道与此人有约之外，对其他一切不甚了了。为了打发时间，这两个人什么都谈，从表面上看，他们乱七八糟地说了许多事情。戈多一直未露面，但是却出现了另外两个人：普泽和吕基，他们可能是主人与奴仆的关系。吕基的脖子上拴着条绳子，普泽牵着他走，对他又打又骂，不时地用鞭子威逼他干这干那。这四个人开始互相说话，彼此交换的是一些不连贯的信息。过了一会儿，普泽拽起绳子，鞭打着他的下人吕基，拉着他走了。维拉迪米尔和埃斯塔贡最终没有等到戈多的到来，但是他派了一个小伙子通知这两个同伴："戈多先生派我来告诉你们说他今天晚上不来了，明天肯定来。"两个流浪汉打算上吊，但是连一个绳子头儿都找不到。一会儿，天黑了，月亮升了起来。第一天完了。第一幕就这样结束了。

第二天，一切照旧。两个流浪汉边等戈多边漫无边际地聊着天。第二对人物也像昨天一样突然出现了。只是普泽变成了瞎子，吕基变成了哑巴。主人总是用绳子牵着他的仆从。他们在舞台上站了一会儿，然后像上次那样走了。戈多来了吗？没有。那个小伙子又被戈多派来通知他们说，他的东家今天晚上不来了，明天肯定来。两个流浪汉再一次想上吊，但是这次绳子不够结实，当他们每人抓起绳子的一端拽了一下，绳子竟然断了。

埃斯塔贡——让我们分别吧？这可能会好一些。

维拉迪米尔——要是戈多还不来，我们明天就上吊。

埃斯塔贡——如果他来了呢？

维拉迪米尔——我们就得救了。

第二天过去了。这两个主人公互相说着"再见"，却未挪动半步。帷幕落下了。第二幕就这样结束了。

我们可以毫不费力地看出：情节会像这样第三天、第四天、第五天……一天天地继续下去，没完没了。戈多将永远不会出现，绳子总会扯断，两个流浪汉一直上吊不成。简言之，这是一种让人不能活也不能死的生活。这种半死不活、没有出路的生活是多么荒诞，多么悲惨！

那么谁是这个让人久盼不至的戈多呢？有人认为它是上帝的象征，但是贝克特本人反对这种说法。无论如何，戈多代表一种这两个主人公所抱有的希望。如果他不在，一切都将完蛋。

至于普泽和吕基，他们组成了不可分离的一对儿：剥削者和被剥削者。主人并不比他的仆人更幸福。普泽说道："一流的美丽、优雅和真理，我知道自己不能拥有这些。而我可以手拿鞭子。"（第一幕）时间对他们而言被加速了而且具有摧毁性：时隔一天，主人再也不见光明，仆人也成了哑巴。

维拉迪米尔——哑了，从什么时候开始的？

普泽——（突然发怒）你还有完没完？别老拿有关时间的事来烦我！简直是发疯了！什么时候，什么时候！一天，你还嫌不够吗？可同样的一天对其他人而言已够多了，他变成了哑巴，我变成了瞎子。一天的时间可以让我们变聋，让我们出生，让我们死亡。同样的一天，同样的时刻，这还不够吗？……（第2幕快结束时）。

因为时间无动于衷，它不会照顾任何人。你瞧，巨大的不幸降临在主人头上，也同样降临到仆人头上。没有人能逃避这种悲惨的存在。

那么，这部先锋派剧作的主导思想又是什么呢？对这个问题，很难给出甚至不可能给出一个明确的答案。但是在我们看来，有一个意义是得到了众人认可的：人们从中感觉到被上帝抛弃的人类所处的极为悲惨的境地和所承受的可怕的孤独。

6.3 尤内斯库和《秃头歌女》

欧仁妮·尤内斯库1912年出生在罗马尼亚，父亲是罗马尼亚人，母亲是法国人。他在法国度过了童年之后回到布加勒斯特生活，并于1938年重返法国，后在巴黎定居。他的戏剧生涯从写短剧开始，这些剧目

都只是在巴黎的一些小剧院上演。在创作的起始阶段(1949－1951),他为世人奉献了几部令人赞美的作品:《秃头歌女》(1949)、《上课》(1950)、《雅克或百依百顺》(1950)、《椅子》(1951)和《未来在蛋中》(1951)。在创作的第二阶段(1952－1954),他写了《以身殉职》(1952)和《阿梅黛或脱身术》(1953)。卡斯泰和苏瑞认为:"这一阶段剧本的内容更加丰富,背景更加重要,人物性格更加复杂,对话不再那么难懂"(卡斯泰等,1967:176)。从1957年开始,他进入创作的第三阶段。他撰写的剧本比以前的长了:《犀牛》(1958)、《空中行人》(1962)、《国王正在死去》(1963)、《饥与渴》(1964)等等。这些构思缜密的剧作蕴涵着鲜明的哲学思辨。尤内斯库借助他的主人公贝朗热让自己走到了前台。这是一个纯洁、勇敢,但总是战败的人。通过这个人物的塑造,尤内斯库向我们揭示了生存的困难和生活的荒谬。

剧作家那天才的创造,在经历了让公众困惑不解的初始阶段后,赢得了越来越多的观众。他的一些作品被翻译成20多种文字,并在许多国家公演。如今,这位戏剧大师不仅在法国是个家喻户晓的人物,而且在全世界都享有盛誉。

《秃头歌女》是作者的第一部戏剧作品。根据他的《注释和反注释》,这部反传统的剧作是由给初学者使用的英语会话教材中的句子组成的。尤内斯库当时正在运用阿西米勒方法学习英语。当他一遍又一遍地重复和背诵教材中的对话时,创作灵感油然而生:

"一个奇怪的现象发生了,我不知道是怎么发生的:文本在我的眼皮底下不知不觉地变成了违背我意愿的东西。我专心地写在作业本上的那些非常简单和清楚的句子,过了一会儿便自己动了起来,清晰可见,改变了性质,歪曲了原意……荒诞的、空洞无物的话语在无法了解其动机的争吵中结束,因为我书中的主人公之间不是用句子、短语、单词,而是使用音节、辅音、元音来交谈的!……对我而言,这意味着现实世界的一种倒塌。词语变成了声音的外壳,没有了意义;人物也一样,无法分析他们的心理。而且在我看来,世界出现在奇特的可能是真实的光线中,超出了人们的理解和某种任意的因果关系"(博那罗,1971:54)。

尤内斯库对其反传统的戏剧解释得如此明白,以至于人们不必再作

其他的阐释。因为,"说了等于没说"。这正是作者想借他的作品来表达的思想。他把作品变成了对当时具有讽刺意味的漫画式的通俗戏剧的模仿。在阅读其剧作的头几行时,人们就对其描绘的滑稽场景忍俊不禁:"英国资产阶级家庭,室内摆放着英式藤椅。英国人的傍晚。史密斯先生,英国人,坐在藤椅里,脚上穿英式拖鞋,抽英式烟斗,读英国报纸,离英式的壁炉不远。他戴着英式眼镜,灰白的小胡子也是英式的。在他旁边,在另一张英式藤椅里,坐着同为英国人的史密斯夫人,她在缝补英式袜子。长长的英式沉默。英式的时钟敲响了英式的 17 下。"

从上面小小的一段布景描绘中,读者们可以看到"英国"、"英式"这两个词语重复了 16 次之多。我们认为,重复的唯一功能是强调索然无味的可笑生活。同样,人物之间的谈话,从表面上看毫无意义,但它负载的矛盾却常常能引起我们的深思。下面是一些具体的例子:

"这是没有用的预防,但是绝对必要。"

"人们总是在神甫的爪子中脱不了身。"

"取一个圆圈,抚摩它,它就变成了恶性循环!"

"我更喜欢田里的鸟儿,而不是两轮车里的袜子。"

"纸张是用来写东西的;猫是用来捉耗子的;奶酪是用来给人抓的。"

"人们能够证明社会进步和糖在一起更好。"

"小鼠有眉毛,眉毛没有小鼠"。

……(第 11 场),(尤内斯库,1954:63—67)

很明显,这样的文本不能按照传统的方式进行解读。最好的办法可能是慢慢地感觉它、细细地咀嚼它,而且每个人只能用自己的审美观来诠释和鉴赏它。《秃头歌女》刚上演时观众寥寥无几,而且招来一片嘘声。但如今,它被公众接受了,数十年来几乎没有中断过演出。正是作者独树一帜的风格确立了他在法国文坛的声誉和地位。

当然,还有许许多多的作品值得我们介绍,还有许许多多的作家令我们不能忘怀。鉴于篇幅有限,我们不能一一提及。我们在此只举对荒诞派戏剧作出了重大贡献的另外三个人的名字:阿尔蒂尔•亚当莫夫、让•热内和乔治•施艾德。至于他们的作品,读者们可以去图书馆查阅这些响当当的名字。

7. 结语

尽管社会的变迁给法兰西戏剧带来的革新晚于小说与诗歌，也晚于造型艺术，但是20世纪30年代以来，法国剧坛呈现出一派欣欣向荣的景象。新的主题思想、新的表演形式、新的舞台技术层出不穷。这其中不乏对外国戏剧艺术的借鉴，但更多的是法国剧作家和导演们的探索与创新。

在传统戏剧的沃土中茁壮成长起来的法国现代戏剧对形式的研究极为关注。作为作家、编剧、演员和节目主持人，雅克·科波身体力行。通过组建剧社、创办戏剧学校等实践活动对僵化的戏剧理论进行了大刀阔斧的革新。他的《民众戏剧》(1942)被视为留给后世的精神遗言，对法国乃至欧洲现代戏剧的改革与发展产生了巨大的影响。夏尔·迪兰则是那一时期最有影响的演员、导演和戏剧教育家。他一手创办了"演员新学校"(1921)，并创建了自己的剧团"车间"(1922)。事实上，法国剧坛从理念到实践的很多新举措都负载着迪兰思想的烙印，尤其是1940年后他亲自领导闻名欧洲的"莎拉·贝尔纳"剧团达七年之久，影响了法兰西戏剧、影视界的几代演员和导演。安托南·阿尔托则从另一个角度启动了戏剧革命。他把关注的重点锁定在剧作的三要素上：意义、结构和语言。30年代后，阿尔托和罗歇·维塔克一起创建了"阿尔弗雷德·雅里"剧团(1930)。他的两部理论著作《严酷戏剧》(1932)和《戏剧和它的复制品》(1938)颠覆了戏剧、影视界的艺术教条。阿尔托认为：戏剧不属于心理范畴，它是有形的，属于造型艺术的领域。恶普遍存在，生活从本质上讲是残酷的。真正的作品应该推翻僵化的教条、解放受压抑的潜意识、催生可能的反抗。因此，他主张现代戏剧必须遵循三大原则：形式与造型优先、戏剧效果与"严酷"的同一性、嘲讽的语言。这些特征与以"荒诞文学"为标记的现代"新戏剧"有异曲同工之妙(拉加尔德等，1973：561)。

戏剧理论与舞台艺术的改革也给观众的视觉心理和思维习惯带来了巨大的冲击。一种新的欣赏意识开始得到观众的认可，即：戏剧舞台的表

演艺术并不乞求观众与剧中的人物或故事一起喜怒哀乐。相反，观众应尽可能地与不同形态的剧情保持一定的距离，以思考的目光分析解读剧中的人物与事件。现代戏剧正是通过这种方式使观众参与到导演和演员的创作中去。

作为门外汉，我们很难客观地评说现代戏剧理论与实践的孰是孰非。但是有一点似乎可以肯定，即：现代戏剧将肉体与精神、真实与想象、现实与梦幻、意识与潜意识、理性与非理性集合在一起，有时甚至不惜借用一种不规则、非逻辑、反传统的语言和意象，力图表现现代人的精神生活和内心活动，折射出对人类存在的形而上思考与关怀。

结论

穿梭于意识和潜意识、肉体和心灵、世俗和神圣、理性和非理性、有限和无限的彼此两岸，游荡在梦想、幻觉、错乱和荒诞的想象意境，我们清晰地看到所有这些法国的文学巨匠将他们的内心世界公之于世。从他们的心灵深处释放出来的聚变能量产生了一股巨大的冲击力，它直指旨在使人类获得解放的精神世界，它震撼和改变了现实世界。这就是文学艺术本身首当其冲的任务和所发挥的无可估量的作用。

确实，我们正生活在一个重新创造角色、风格、伦理、精神、美、自由，直至意识和潜意识概念等各种学说的时代。文学曾经而且永远有理由关注形式的研究，语言价值的嬗变致使它对人类能够进行更透彻的分析：他的伟大与渺小、他的欢乐与忧愁、他的脆弱与永恒。

表达方式如今成了文学理论最为关心的问题之一。它对形式、语言或者主题提出了迫切的要求，从这个意义上看，它向语码发出了挑战。它试图重新研究人类和事物的内部世界，并不断地更新对人类和事物的体验；它力图通过风格的变形来表现一种前所未见的精神世界。然而，对文学创作的这种认识不可避免地涉及意义问题，从而使人类对文学的反思具有形而上的性质。

读者在阅读时，常常会力图寻找小说、诗歌和戏剧的意义之所在；会为情节的变化找出一个理由；会为说出的一番话找出一个动机；会试图解释隐藏着的心理指向或社会含义。那么，这把破解谜语的钥匙到底在哪里才能找到呢？是在文本的意义抑或形式中？每一位作者都会在他的文学创作中表明自己的思想、感受和愿望。但是，任何作品都不能简

单地归结为它对世界的客观反映，也从来不等同于它的构成材料。对于这一点，樊尚·儒弗的见解很有说服力："总之，文学所说的仅仅是它什么也没说。所有哲理都隐藏在表面的话语中。世界不是固定的，不是一朝定型便永远不变的。在很大程度上，它仍然需要建设。是鲜明的风格使作家投身世界：不在于他对世界的取舍，而在于世界自身的缺陷。正是因为世界尚未建好，文学才变得可能"（儒弗，1986：67）。例如，弗朗索瓦·莫里亚克给我们描绘的常常是一个腐化堕落的世界，是一个反映社会阴暗面的世界和一个充满了精神磨难的世界。如果认为莫里亚克向我们传递这样的信息是让我们饱受精神痛苦的折磨，把我们推向悲观主义的话，那么这一定是错误和幼稚的看法。"如果以这种方式展现出来的世界对读者来说是一个谜的话，这是因为在文学作品中，就如同在我们自己的生活中一样，唯一正确的理解是不存在的"（儒弗，1986，67）。事物的偶然性和事物的深刻含义之间存在着的距离是文学的必然遭遇。社会的阴暗面和精神磨难只是莫里亚克写作的材料，或者更准确地说，是他的作品的材料，而作品的意义超出了作品本身。意识到这一点，清醒的读者便会自觉地诠释它所包含的深刻含义，而不是臆断小说所描绘的外部世界的符号表象。这就是为什么黛莱丝·德克罗的心理和行为值得关注并且具有研究价值：它们展示了我们与意义和世界的关系，要由读者本人以自己的方式来理解作品，并进而捕捉生活的意义，要通过这些未有现成答案的疑问来把自己更加准确地定位在一个具体的社会现实中。

阅读和写作一样，是一种自由的行为。在中国的传统观念里，写作被认定是哲思的学科，是文人对现象世界的拨乱反正；而阅读则向人类开启了一扇理性的窗口，使人类对自己所生存的混乱而破碎的世界有一个准确的价值判断。在欣赏了法国文学中最美丽的画卷之后，我们注意到文学作品所折射的是对人类、对人的存在的思考、同情和眷恋，尽管其中也夹杂着冷嘲热讽的批评和幽默。然而批评精神对于寻求人类生活的真谛和本质是必不可少的，就如同维持我们生命所必需的氧气一样。

我们或许无法展望法国的文学创作在新的世纪将会走向何方，将在

什么时候涌现出能与普鲁斯特、纪德和萨特比肩的大师们。法兰西民族，也像这个星球上的其他民族一样，这20年来生活在一种并非令人快慰的环境中，政治和财政丑闻、社会和精神冲突在政治、经济、宗教和文化生活诸方面都打上了深深的烙印。如果说，矛盾、不确定性、危机、动荡比舒适和常规更能为文学和艺术创造提供肥沃的土壤，那么，法国必然还将创造出与人类的想象博物馆收藏的杰作相媲美并能超越国界的伟大作品。



后记

本书以笔者与黄建华教授用法语撰写的《理性与非理性——20 世纪法国文学主流》(北京:外语教学与研究出版社,2000 年 8 月)为蓝本,翻译并经改写、整理出版。法语文本中的第 1—13 章由笔者撰写,第 14 章由黄建华先生撰写,法语文稿由黄建华先生校审。

法语文本出版后曾得到我国从事法语教学和研究的同事们的诸多鼓励和指正,值此中文修订版面世之际,向他们表示诚挚的谢意。

2001 年,《理性与非理性——20 世纪法国文学主流》被国务院学位办评定为全国研究生教学推荐用书。

广东外语外贸大学法语专业部分研究生参与了本书的翻译工作。他们是:钟天宝(第 1 章)、解江红(第 2 章)、王牧(第 3 章)、杨宁(第 4 章)、郑向菲(第 5、7 章)、刘崴(第 6 章)、徐飞(第 8 章)、杨栋(第 9 章)、王淑艳(第 10、14、15 章)、吕继群(第 11、12 章)。译稿由王淑艳博士初校。

中文版全书由笔者审核并对各章节的部分内容作了改写和补正,中文版删去了各章后的范文选读和练习。中文版的第 13 章是新增补的内容,由笔者撰写。中文稿中的图片由黄建华教授提供。内子林秀雅负责书稿的计算机文字处理。广外校办的王则唐、邓思明同志也给予了热心的帮助。全书完稿后由法语专业 05 级博士研究生邹琰对各章节的文字

作了最后校对。对他们的辛勤劳动谨致感谢。

在本书出版之际，我谨向广东外语外贸大学西方语言文化学院法语系和广东省人文社会科学重点研究基地广东外语外贸大学外国文学文化研究中心表示衷心感谢。作为法语系的一名教师和中心的一名兼职研究员，我的研究得到了法语系和外国文学文化研究中心的大力支持。

衷心感谢上海外语教育出版社的高云松先生，他从本书的选题到内容的取舍及至版式的设计都倾注了大量的时间和精力，他的才智和努力使本书增色不少。

徐真华

2007年10月于广州白云山

参考书目

埃切莱利(C.):1967,《艾莉丝或真正的生活》,巴黎,德诺埃尔出版社

埃斯卡尔毕(R.):1986,《文学社会学》,巴黎,法国大学出版社

埃斯唐(L.):1978,《圣-埃克絮佩里,永恒的作家丛书》,巴黎,门槛出版社

奥杜瓦(PH.):1979,《超现实主义者》,巴黎,门槛出版社

巴尔戎(L.):1958,《保尔·克洛岱尔》,巴黎,法国大学出版社

巴门尼德:1982,《论自然》,见《古希腊罗马哲学》,北京大学外国哲学史教研室编译,商务印书馆

巴特(R.):1976,《S/Z》,巴黎,门槛出版社

1981,《批评随笔》,巴黎,门槛出版社

博尔加尔(C.):1977,《彼世诗人科克托》,巴黎,泰奇出版社

博伏瓦(S. de):1988,《第二性:女性》,巴黎,加利玛出版社

2004,《第二性》,陶铁柱译,北京,中国书籍出版社

博马舍(J.-P. de),库蒂(D.),雷(A.):1984,《法语文学词典》,巴黎,博达斯出版社

博那罗(S.):1971,《当代戏剧的面貌》,巴黎,马松埃歇出版社

博纳富瓦(C.):1980,《现代文学批评概况》,巴黎,贝尔丰出版社

布朗(A.):1973,《我们时代的批评家和孟泰朗》,巴黎,加尼埃出版社

布朗(C.):1972,《命运艺术的基本原理》第2卷,转引自吉尔松(E.)所著《材料与形式》

布朗库尔(A.):1986,《马尔罗,误解》,巴黎,格拉塞出版社

布雷(G.):1978,《20世纪的法国文学》第2卷,巴黎,阿尔托出版社

布雷纳尔(J.):1978,《1940年至今的法国文学史》,巴黎,法雅出版社

布律内尔(P.),百朗热(Y.),库蒂(D.),塞利埃(PH.),特吕(M.):1977,《法国文学史》第2卷,巴黎,博达斯出版社

布托尔(M.):1962,《汇编》卷1,巴黎,午夜出版社

布瓦岱弗尔(P. de):1963,《文学的嬗变》第1、2卷,巴黎,阿尔萨斯亚出版社

1998,《今日法国作家》,鲍刚译,北京,商务印书馆

迪朗托(J.):1970,《小说已经死亡》,见《教育》,1970年5月号

费尔南德 佐瓦拉(A.):1986,《弗洛伊德和精神分析》,巴黎,纳唐出版社

冯汉津等:1983,《当代法国文学词典》,南京,江苏人民出版社

戈德曼(P.):1964,《小说社会学》,巴黎,加利玛出版社

纪德(A.):1946,《黛搴》,巴黎,加利玛出版社

1948,《地粮》,巴黎,加利玛出版社

1972,《如果种子不死》,巴黎,加利玛出版社

加缪(A.):1985,《局外人》,吴绍宜注释,北京,商务印书馆

1986,《鼠疫》,巴黎,加利玛出版社

1988,《局外人》,巴黎,加利玛出版社

1988,《西齐夫神话》,巴黎,加利玛出版社

1997,《鼠疫》,顾方济、徐志仁译,南京,译林出版社

加亚尔(P.):1972,《加缪》,巴黎,加尼埃出版社

卡尔韦(L. J.):1993,《社会语言学》,巴黎,法国大学出版社

卡斯泰(P.-G.),苏瑞尔(P.):1967,《法国文学教程》,巴黎,阿歇特出版社

卡兹那夫(M.):1985,《安德烈·马尔罗》,巴黎,巴朗出版社

科克托(R.):1955,《可怕的父母》,巴黎,加利玛出版社

科斯特尔(S.):1983,《弗朗西斯·蓬热,词汇和世界》,巴黎,亨利·韦尔叶出版社

克洛岱尔(P.):1953,《缎子鞋》,巴黎,加利玛出版社

昆德拉(M.):2004,《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社

2003,《不能承受的生命之轻》,许钧译,上海译文出版社

1995,《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社

拉加尔德(A.),米夏(L.):1973,《20 世纪法国的伟大作家》,巴黎,博达斯出版社

拉维(S.):1982,《法国文学史教程》第 6 卷,巴黎,社会出版社

李凤亮:2004,《怀疑态度与相对精神》,见《小说评论》,2004 年第 3 期

2003,《沉思与怀想》,中国社会科学出版社

雷蒙(M.):1971,《我们时代的批评家和纪德》,巴黎,加尼埃出版社

里卡尔杜(J.):1978,《新小说》,巴黎,门槛出版社

里约塔尔(J. F.):1996,《马尔罗签署》,巴黎,格拉塞出版社

鲁毕纳(J. J.):1984,《法语文学词典》,巴黎,博达斯出版社

罗伯-格里耶(A.):1967,《为了新小说》,巴黎,午夜出版社

罗伯斯(D.):1956,《夜曲》,巴黎,加利玛出版社

罗曼(J.):1924,《江湖医生》(又名《医学的胜利》),巴黎,加利玛出版社

马尔罗(A.):1935,《轻蔑的时代》,巴黎,加利玛出版社

1951,《静寂之声》,巴黎,加利玛出版社

1952,《世界雕塑想象博物馆》卷1,巴黎,加利玛出版社

1976,《反回忆录》,巴黎,加利玛出版社

1977,《脆弱的人类与文学》,巴黎,加利玛出版社

马佳·维基:《艺术作品的物质经验》,见瑞士《PASSAGE》1991年第10期

马里翁(J.):1971,《法国作家词典》,巴黎,门槛出版社

芒絮(M.):1971,《教训与前景》,见《立场与对立:现代小说论》,巴黎,克林克西艾克出版社

毛泽东:1966,《毛主席语录》,北京,外语出版社

梅托(D.),拉布(I.):1986,《法国文明史和文学史》,北京,国际文化出版公司

梅西埃(M.):1976,《女性小说》,巴黎,法国大学出版社

密特朗(H.):1992,《20世纪的文学、文选和文献》,巴黎,纳唐出版社

密特朗(H.),勒夏尔伯尼埃(B.):1984,《20世纪法国文学作品选和文学史》,巴黎,纳唐出版社

莫里亚克(C.):1977,《普鲁斯特》,巴黎,门槛出版社

莫里亚克(F.):1924,《母亲大人》,巴黎,格拉塞出版社

1927,《黛莱丝·德克罗》,巴黎,格拉塞出版社

默叙兹 拉沃:1987,《安德烈·马尔罗,你是谁?》,里昂,拉马尼法格蒂尔出版社

那多(M.):1970,《超现实主义的历史》,巴黎,门槛出版社

纳斯达(D.-I.):1980,《圣-琼·佩斯和存在的发现》,巴黎,法国大学出版社

皮贡(G.):1968,《马尔罗谈自己》,巴黎,法国大学出版社

1980,《马尔罗和艺术心理学》,见《我们时代的批评家和马尔罗》,巴黎,加尼埃出版社

皮亚热(J.):1983,《结构主义》,巴黎,门槛出版社

齐特内(G.),居斯塔夫·勒克莱齐奥(J. M.):1971,《反对形式主义的小说》,见《立场与对立:现代小说论》,巴黎,克林克西艾克出版社

让松(F.):1977,《萨特》,巴黎,门槛出版社

儒弗(V.):1986,《巴特的文学观》,巴黎,午夜出版社

萨科特(N.):见亚伯拉罕(P.)和德斯纳(R.),1982,《法国文学史教程》第6卷,巴黎,社会出版社

萨特(J.-P.):1986,《心灵之死》,巴黎,加利玛出版社

[General Information]

□□=□□□□□□□□□□□20□□□□□□□□

□□=□□□ □□□□

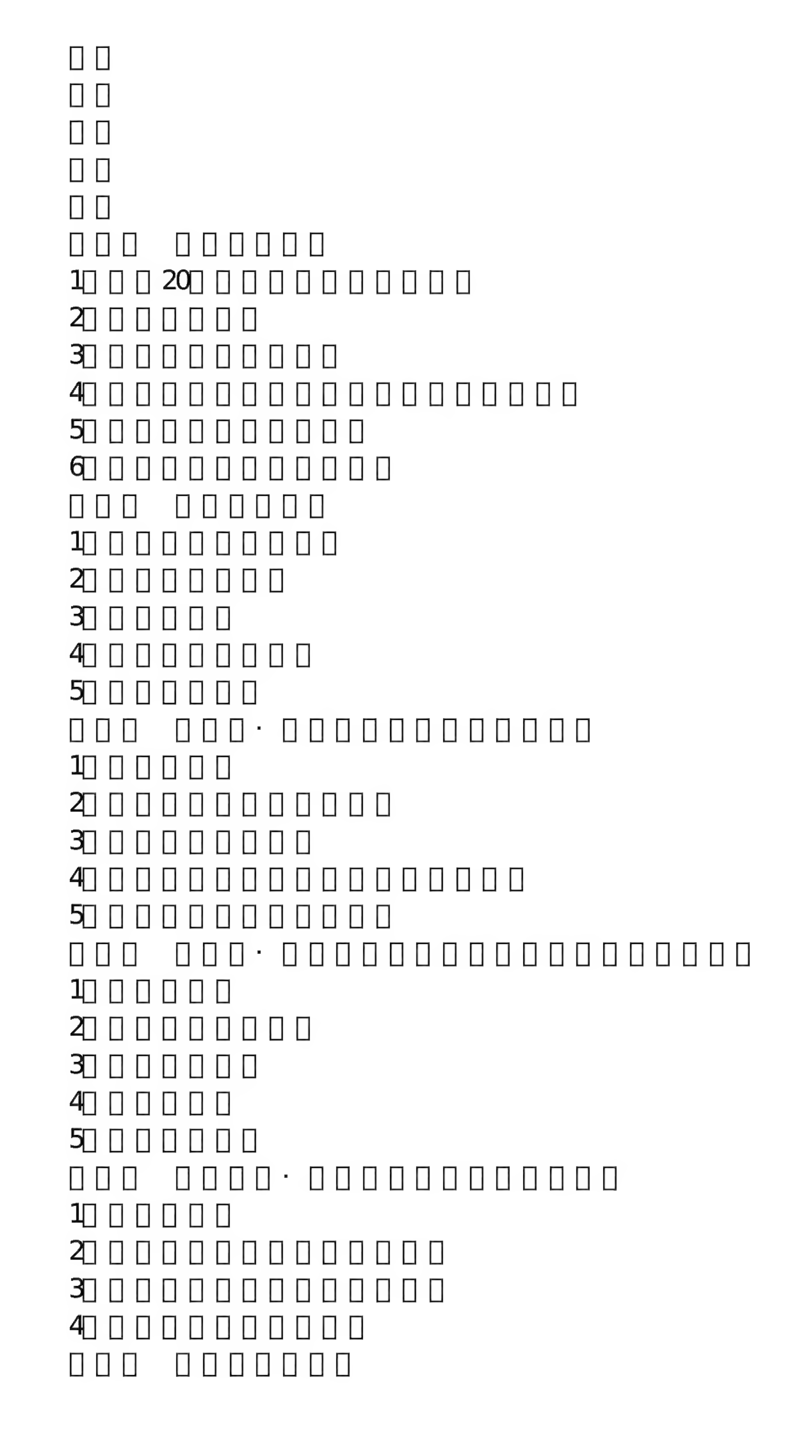
□□=265

SS□=11983537

DX□=

□□□□=2008□04□□1□

□□□=□□□□□□□□□



1□□□□□□□□□□
2□□□□□□□□□□□□□□
3□□□□□□□□
4□□□□□□□□□
5□□□□□□□□□□□□
6□□□□·□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□——□□□□□□□□□□□□
□□□□□
1□□□□□□
2□□□□□□□□□□
3□□□□□□□□□
□□□ □-□□□□□□□□□□□□□□□□
1□□□□□□
2□□□□□□□□□□
3□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□
1□□□□□□□
2□□□□□□□□□□
3□□□□□□□□□□
4□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□
1□□□□□□
2□□□□□□□□□□□□□
3□□□□□□□□□□□□□□□□
4□□□□□□□□□□□□
□□□□ □□□·□□□□□
1□□□□□□
2□□□□□
3□□□□□□□□□□□□□□
□□□□ □-□□·□□□□□□□
1□□□□□□
2□□□□□□
3□□□□□□□□□□□□
□□□□ □□·□□□□□□□□□□
1□□□□□□
2□□□□□□□□□□□□□

3□□□□□□
□□□□ 20□□□□□□□□□
1□□□
2□□□□□□□
3□□□□·□□□□□□1880—1918□□□□□
4□□□·□□□□1871—1945□□□□□□□□□□□□
5□□□·□□□□□1868—1955□□□□□□□□□
6□□-□·□□□1887—1975□□□□□□□□□
7□□·□□□□1889—1963□□“□□□□□□”□□□
8□□□□□·□□□1899—1988□□□□□□□□□
9□□□·□□□□□1900—1977□□□□□□□□□□□□
10□□□□□□□□□□□□□□□
11□□□
□□□□ 20□□□□□□
1□□□□□□□□
2□□□□□□□□□
3□□□·□□□□□□□□□□
4□□□□□□□□□□□□
5□□□□□□□□□
6□□□□
7□□□
□□
□□
□□□□